أحمد فضل شبلول

شعراء يسكنون السحاب

رؤى نقدية

الكتاب : شعراء يسكنون السحاب

الكاتب : أحمد فضل شبلول

الطبعة : ٢٠١٧

الناشر : وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية
فهرسة إثناء النشر

فضل شبلول ، أحمد
شعراء يسكنون السحاب / أحمد فضل شبلول
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية
٢٤٨ ص ، ١٨ سم
تدمك: ٣- ٦٧٠ – ٤٤٦ – ٩٧٧ –٩٧٨
أ. العنوان رقم الإيداع : ٢٠١٨/٤١٥٩

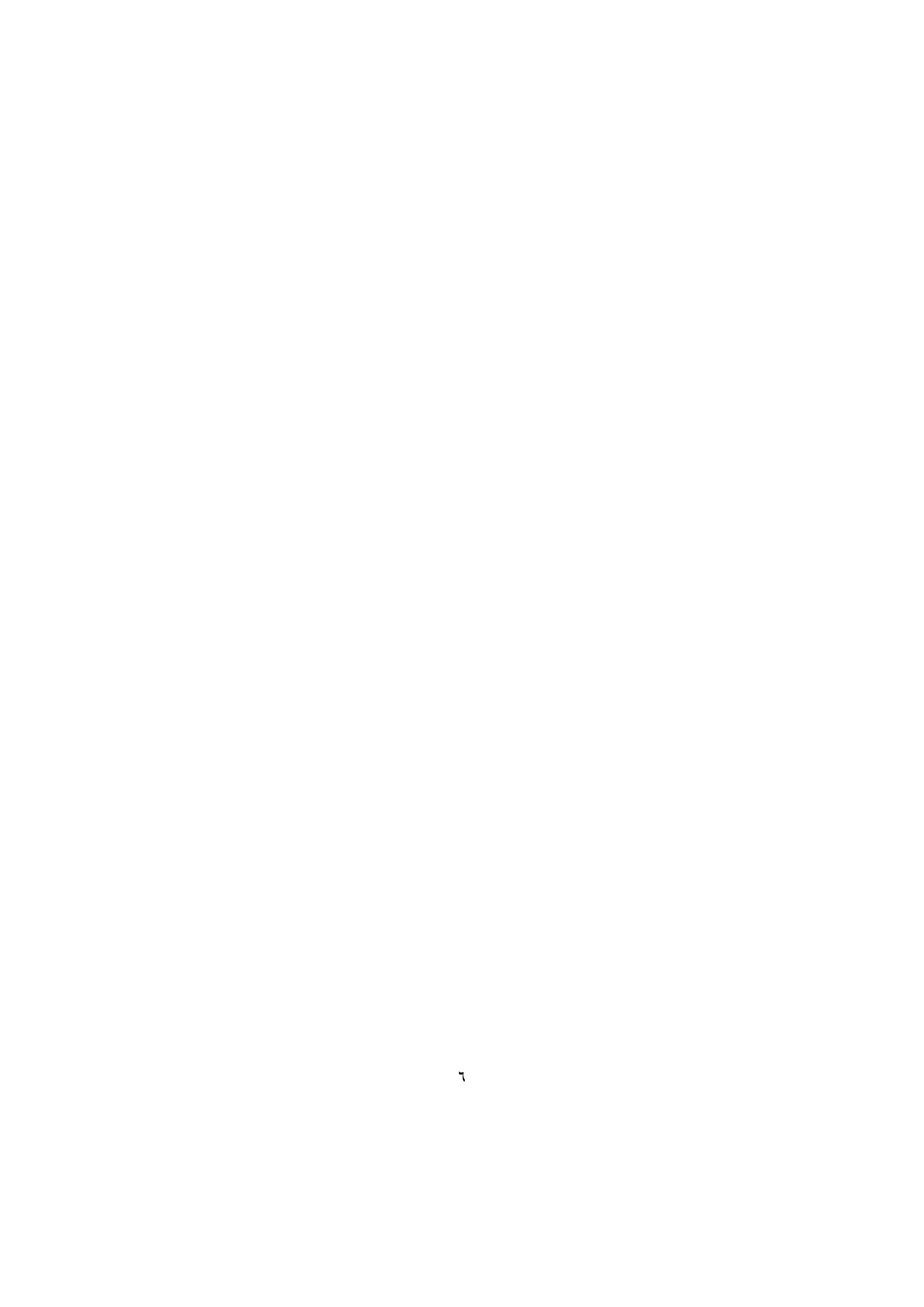
شعراء يسكنون السحاب





الاهداء:

إلى فاروق شوشة الشاعر والإنسان واللغة الجميلة



مقدمة

الشعر والسحاب

شعراء جدد يصعدون قطار الشعراء، يسكنهم السحاب الواعد بهطول الأمطار، ويتميزون بإخلاصهم لفن الشعر وقاطرته وبحره وسمائه، قرأت أعمالهم الإبداعية وتفاعلت معها، وتحدثت عنها في ندوات وملتقيات ومؤتمرات، وآن الأوان لأقدمها بين دفتي كتاب مطبوع لقارئ الشعر المعاصر.

وأعترف أن بعض أصحاب هذه الدواوين قد تطور أداؤهم الشعري عما كان من قبل، وأصبحت بعض تجاربهم الشعرية التي أتناولها في هذا الكتاب، سحابة عابرة هطلت أمطارها بدون الغزارة المتوقعة، أو جزءا من ماضيهم الشعري الذي قد ينظر إليه في غضب الآن. ولكن في الوقت نفسه ينبغي ألا ننتظر حتي تمتلئ السحابة عن آخرها بالمطر الشعري، فتنفجر شعرا، أو حتى يكتمل الأداء الشعري – اكتمالا تاما (والكمال لله وحده) ـ كي نكتب عن شعرائنا.

أيضا نؤمن بأن الكلمة النهائية – لن – ولم تقل بعد في التجارب الإنسانية، منذ أن خلق الله الأرض ومن عليها، وحتى يرثها مالك الملك، والشعر أحد هذه التجارب التي تأخذ شكلها الأدبي أو الفني، فتتشكل وتتطور ولا تقف عند حد من الحدود، أو عند سحابة من السحب، فإذا

توقف الفن والأدب عند سحابة أو موجة أو محطة معينة فإنها تكون بداية النهاية وفاتحة الموت ونضوب السماء وجفاف البحار.

ومن هنا فإن قطار الشعر وسماءه وبحاره ومحيطاته، لا يتوقف أبدا عند محطة أو نجمة أو موجة معينة، إنه دائم الترحال والتجوال، وفي كل مرة يتوقف فيها، يهبط شعراء ويصعد شعراء، ويظل شعراء في السماء لا يهبطون أبدا، فهم يسافرون معه أينما ذهب، ويغنون معه أينما كان، ويهطلون دونما موعد علي أي أرض أو جزر يشاءون، فمن منا يتصور أن المتنبي وشوقي ونزار وغيرهم يهبطون يوما ما من قطار الشعر العربي، أو ينبطحون أرضا فلا يراهم محبو الشعر ومتذوقوه وطلابه.

وشعراء هذا الكتاب، بعض من ركب هذا القطار، وبعض من امتلأت سحبهم بالمطر الواعد، ونتمنى ألَّا يغادورا القطار أبدا.

لقد قيل عن اللقاء الذي مهَّد له الرئيس جمال عبدالناصر بين أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب بأنه لقاء السحاب، أي لقاء القمة، فكانت رائعتهما "أنت عمري" التي كتب كلماتها الشاعر الغنائي الرقيق أحمد شفيق كامل، وكانت بداية الغيث الذي انهمر من هذا السحاب بعد ذلك حاملا معه أغنيات أخرى خالدة.

ولاشك أن شعراءنا في هذا الكتاب يأملون الوصول إلى القمة، قمة الشعر، وأن يصبحوا أمراء له، بل إن أحدهم اشترك بالفعل في مسابقة "أمير الشعراء" التي تنظمها هيئة أبوظبي للثقافة والتراث بدولة الإمارات العربية المتحدة، ووصل إلى التصفيات النهائية، ولكنه لم يحظ باللقب.

وهـذا يـدل علـى أن كـل شـاعر بداخلـه الرغبـة القويـة لأن يصـافح السحاب، ويعتلي القمة، ويظل حاجزا لنفسه مكانا متميزا في قطار الشعراء إلى الأبد.

ومن هنا تأتي أهمية تلك الدراسات الأولى عن هؤلاء الشعراء الذين بلغ عددهم في هذا الكتاب أكثر من عشرين شاعرا، معظمهم لم يلتفت إليـه الـدرس الأدبي أو النقـدي بعـد، وقـد حاولـت الالتفـات إلـيهم وإلـى إبـداعهم الشعري قـدر الاسـتطاعة، وأرجـو أن أكـون قـد وقفـت فـي هـذه الإطلالة على عالمهم الفني وتجربتهم الشعرية الحبلي بالمطر.

أحمد فضل شبلول

٢٠٠٧/٧/٢٧

أحمد شعبان وآلهة السلام

نـــامي جيـــوشَ العُـــرْب نـــامي
حفظتـــــك آلهـــــةُ الســـــلامِ
إيـــــــاكِ أن تســـــــتيقظي
فتضـــــيعُ أحـــــلامُ المنـــــامِ
غُطـــــي إذا اشـــــتد الـــــوغى
إن الغطـــــيطَّ مـــــن الضـــــرامِ
حمـــــي الـــــوطيسُ فدمـــــدمي
بـــــين الـــــرؤى والاحـــــتلامِ
واســـــتنفري مـــــرحَ الهـــــوى
واستنهضـــــي همـــــمَ النعـــــامِ

للشعر السياسي مذاقه الخاص، لأنه يعبر عن ضمير الأمة في لحظات معينة وفارقة وفاجعة من التاريخ، ومثال على ذلك قصيدة "هوامش على دفتر النكسة" لنزار قباني التي كتبها في أعقاب هزيمة ١٩٦٧، فانتشرت كالنار في الهشيم في ربوع الوطن العربي، ومنعها معظم الحكام من النشر في بلادهم.

ثم تجئ قصائد أحمد مطر في لافتاته الشهيرة، وقصائد مظفر النواب، وقصائد أخرى لنزار قباني، ونجيب سرور، وأمل دنقل، وفاروق

جويدة، وفاروق شوشة، وأحمد سويلم، وغيرهم من الشعراء الذين يرفعون راية الكلمة/ الموقف، التي قد تحمل في طياتها نوعا من الفجيعة والسخرية و(التنكيت والتبكيت) على ما وصل إليه حال الأمة العربية في هذه الأيام، فضلا عن الجرأة، ومواكبة الأحداث المعاصرة، والنظر إلى التحولات والقضايا المصيرية، والتعبير عن حال الشعوب، واستدعاء التاريخ أو التراث سواء الديني أو السياسي، وغير ذلك من صفات تتصف بها القصيدة السياسية الآن.

وليس غريبا أن تكون الأوضاع كما هي منذ أن كتب نزار هوامشه، وحتى الآن، بل إنها تزداد سوءا يوما بعد يوم، خاصة في ظل ما يُعرف باتفاقيات السلام، التي لم نر منها سلاما حتى الآن، وإن كنا رأينا آلهة للسلام، على طريقة أحمد شعبان. ومن ثم كان لابد من انتقال الراية إلى جيل جديد من الشعراء يكتبون ويعبرون عن وجهات نظرهم، في القضايا المصيرية الفاجعة التي تمر بها الأمة، متخذين . ربما . الأسلوب نفسه من السخرية والهجاء والتنكيت والتبكيت.

ومن هؤلاء الشعراء الشاعر السكندري أحمد شعبان، الذي أصدر ديوانا بعنوان "آلهة السلام" صدَّره بدرة قصائد الديوان، وهي القصيدة التي عنون بها ديوانه الجديد "آلهة السلام" التي اقتطعنا جزءا منها في المقدمة، والتي يقول فيها بعد ذلك:

نامي جيوشَ العُرْبِ نامي
حفظتك آلهةُ السلام

لا تنـــــدمي، لا تـــــألمي

فالقـدسُ فـي أيـدي الهمـامِ

والمســـجدُ الأقصـــي زهـــا

بنــــي عمومتِنـــا الكـــرامِ

وأخـــي "شـــارون" يـــذوده

فـــي وجـــه إرهـــابِ اليمـــامِ

فلتهنئـــــــي بجـــــــواره

واستئصـــلي غـــلَّ النقـــامِ

ولتشـــــددي مـــــن أزره

وانســـيْ فلســـطين الســـقامِ

يكفـــــي فخـــــارا أننـــــا

نرجـو ظــلالَ العــمِّ (ســامِ)

تتناغم معظم قصائد الديوان بعد ذلك، فنقرأ قصيدة "الشيخ أحمد ياسين"، و"وفاء الإدريسي" و"إرجاء القمة العربية في تونس"، و"حكامنا"، و"فتوى الفاتيكان"، و"عروبتي المفقودة"، و"العولمة في سجن أبو غريب"، و"خريطة السلام"، و"عتاب يا مصر"، و"الحاكم العادل"، و"حكام قطر"، وغيرها من القصائد التي تؤكد أن الشاعر يُلقي بالعتبى على حكام العرب، الذين أوصلونا إلى ما نحن فيه من ضعف وانكسار ومهانة، جعلت من أمثال سجاني جوانتانامو يدنسون القرآن الكريم، وهم يعرفون أن أحدا لا يستطيع معاقبتهم، لا لقوة وشجاعة وبأس فيهم، ولكن لضعف وهوان وقلة حيلة فينا.

وهو يوجه عتابه لمصر على وجه التحديد، التي تخلت عن دورها القيادي في المنطقة، فكانت النتيجة غير مرضية للجميع، لذا يوجه خطابه لها قائلا:

يا مصرُ عودي للعروبةِ قائدا
لا تركبنَّك في الهوى الأهواءُ
هلا امتطيت جواد عزمك هادرا
حتى هوى من تحته الخبثاءُ

وكنت أتمني من الشاعر أن يحافظ علي نهجه هذا في بقية قصائد الديوان، فيكون ديوان "آلهة السلام" إضافة جديدة للشعر السياسي العربي الآن، ويكون مثله في ذلك، مثل الأعمال السياسية لنزار، والقصائد السياسية لفاروق جويدة، ولافتات أحمد مطر، وغيرهم، فيكتسب الديوان بذلك خصوصية ما، ويكون له مذاقه الخاص.

إلا أنني أرى أن أحمد شعبان يضيف بعد ذلك قصائد أخرى، إلى مجموعة القصائد السياسية، فيكتب عن الصديق، وعيد الميلاد، وموناليزا على شاطئ البحر، وطباع النساء، وصراع الشوق، مما يخرجه عن نهج "آلهة السلام" تلك القصيدة التي ما إن يقرأها في أمسية شعرية إلا وتتفاعل معها الأفئدة والأكف، لأنها بالفعل تعبر عن إحساس حاد بالواقع السياسي المتأزم الذي يعيشه الإنسان العربي حاليا، وإن كان لا يخفي فيها تأثره بشعراء آخرين.

وأحمد شعبان في جميع الأحوال شاعر متمكن من أدواته الفنية والتعبيرية، فهو يمتلك الرؤية والأداة، وتُسجل له مواقفه الجريئة ونظرته الواقعية للأمور، من خلال الإطار التقليدي (شكلا وموضوعا) الذي يجيد السباحة فيه، دون أن تعرقله موجة حداثية هنا أو هناك، سواء على مستوى الإيقاع أو المعالجة، ويبدو أنه لا يزال واقعا تحت تأثير عدد من شعرائنا الكبار من أمثال محمد مهدي الجواهري الذي لمسنا بصماته ونفسه الشعري في القصيدة التي عنون بها الشاعر ديوانه الأول "آلهة السلام".

وليس هناك شكٌّ في أن شاعرنا سيعمل على التخلص من تأثير كبار شعرائنا عليه، ليكون له صوته الخاص في موجاته الشعرية القادمة.

جدار أمل سعد الحزين

هذا ديوان محظوظ من حيث إلقاء الضوء النقدي عليه، فقد أُلحقت به دراستان نقديتان، الأولي للدكتور السعيد الورقي، في بداية الديوان، والثانية لمحجوب موسي في نهايته، وعلى الرغم من إطلاق السعيد الورقي عنوان "كلمة صغيرة" علي دراسته الكاشفة، وإطلاق محجوب موسي عنوان "دراسة متواضعة" علي دراسته العروضية (التفتيتية حسب تعبيره)، وتطبيق نظريته في الفصل والوصل التفعيلي على بعض قصائد الديوان، إلا أن الدراستين – رغم اختلافهما البيّن – تحتفلان بالديوان وشاعرته، بطريقة تنم عن سعادة الناقدين باكتشاف موهبة شعرية جديدة في حديقة الشعر المصري، هي الشاعرة أمل سعد.

احتوى ديوان "جدار حزين"، الذي صدر عن فرع ثقافة الإسكندرية، وهو الأول لصاحبته، على سبع عشرة قصيدة، اعتمدت فيها الشاعرة على عناصر البوح والمناجاة، في ظل غنائية شفيفة.. وإلى جانب بعض العناصر الدرامية، من تعدد الأصوات، أو دخول أكثر من صوت واحد في القصيدة، فضلا عن وجود بنية صراع فكري ما، بينها وبين طرف آخر من الأطراف الذين تحاورهم، ويتحقق ذلك في مثل قولها، في قصيدة "لمحتان من وداع":

بحيــرةٌ، وزورقٌ، وعاصــفة
وأنـــتَ فـــوق الشـــطِّ
آمـــــنٌ، وجـــــارح
وكفُّنا التي ما ضـمَّها لقاء
مـــا ضـــمَّها عنـــاق
مــــــا ضــــــمَّها..

تقولها:

وَدَاعْ

هـذا العالم الـذي تشـيده الشـاعرة على أنقاض الرومانسـية القديمـة، وتبـدأ فـي رسـم معالمـه المضـطربة: البحيـرة غيـر الهادئـة، والـزورق الـذي تتقاذفـه الريـاح، والعاصـفة الهوجـاء، هـذا العـالم الـذي يكـاد يـودي بحيـاة الشاعرة التي لا تجيد السباحة فيه، يقابله على الطرف الآخر من الصراع هذا الحبيب – أو الذي كان حبيبا – في وضعه الآمن المطمئن – لنفسه – فـوق الشـط، والجـارح للشـاعرة التـي تصـارع المـوت فـي بحيرتهـا المضـطربة، ولا يريد أن يمد يد المساعدة لكي ينقذها، وهي تشرف على الغرق، وكأنه شخص غريب عنها ويريد الانتقام منها. ونفي الشاعرة لتلاقي الأكـف فيمـا سبق، أو لعنـاق هـذه الأكـف، عـن طريـق تكـرار (مـا ضـمَّها) ثلاث مرات، مع ملاحظة إطلاق الأخيرة من أسر الفاعل، هو نفي الإثبات، أو هو النفي الذي أرادت به الشاعرة إثبات العلاقة الحميمة – بينها وبين

الحبيب السابق – من خلال تلاقي الأكف، وعناقها، أي من خلال بنية عاطفية ملتهبة، يقابلها بنية جاحدة، قاسية، تنتهي بكلمة وداع حاسمة، (تقولها: وداع). أي مفارقة درامية قاسية يوحي بها هذا المشهد الشعري الذي احتوى على حوالي عشرين كلمة فقط، والذي شاركت الطبيعة في رسمه، أو في نقله لنا من خلال: البحيرة والزورق والعاصفة والشط.

ومن خلال الاعتماد على الأسماء، أو الجمل الاسمية في الصراع يتضح حجم المأساة، فلا فعل يساعد على إنقاذ ما يمكن إنقاذه. والأفعال الأربعة التي وردت وسط الكلمات العشرين، ثلاثة منها ـ مكررة ـ سبقتها ما النافية للضم، والمؤكدة له، في الوقت نفسه (ما ضمَّها)، والفعل المضارع (تقولها) التي تعني قدرة الطرف الآخر على التلفظ بكلمة الوداع كنهاية حاسمة من طرفه، إنما تؤكد على استمرارية نفي الحبيبة من عالمه، إلى عالم آخر يُشرف على الغرق في هذه البحيرة المضطربة التي ترمز إلى الحياة بكل ما فيها من صراع وحشي وضياع فكري.

ويلاحظ أن البنية الموسيقية لهذه اللمحة الأولى من قصيدة (لمحتان من وداع) اعتمدت في معظم تفعيلاتها على خبن مستفعلن (= حذف الثاني الساكن) لتصبح متفعلن، عدا (قالشطآ) في قوله "فوق الشط آمن"، و(ما ضمَّها) التي جاءت على وزن مستفعلن الكاملة، ليصبح عدد مستفعلن (الكاملة) أربع تفعيلات من بين ست عشرة تفعيلة هي قوام اللمحة الأولى من القصيدة، ولهذا تفسيره النفسي بلاشك الذي تحدث

عنه باقتدار ناقدنا محجوب موسي في دراسته العروضية (التفتيتية) في نهاية الديوان، والذي لا أريد أن أكرره هنا.

ثم يجئ القسم الثاني من القصيدة، أو اللمحة الثانية من هذا المشهد الوداعي، والذي تحافظ فيه الشاعرة على تلك البنية الموسيقية المتمثلة في تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن ومخبونها)، ولكن من خلال صراع درامي مغاير، أو بنية درامية مغايرة؛ فبعد أن كُتب لها النجاة من هذه البحيرة المضطربة، أو من تلك الحياة المليئة بالشرور، تتلفت الشاعرة حولها فتجد الفتنة نائمة، فلا تريد أن توقظها، ولو برفرفة اليمام حولها.

يمامتي.. تنبهي

فعندما ترفرفين حوله

تضمِّدين جرحه القديم

فيختفي الأنينُ والطنين

لا توقظيه إنه إذا صحا

سيعلنُ النزال

ويفتحُ الميدانَ للنزيفِ والذبابْ

مباهيا بجرحك الجديد

إن هذه الفتنة النائمة التي لا تريد الشاعرة إيقاظها، هي هذا الحبيب القديم، الذي تحول إلى عدو من طراز خاص، فتنبه اليمامة، أو تنبه

نفسها، متخذة من اليمام معادلا موضوعيا لها، بألا تهدل أو تسجع، أو حتى ترفرف حول هذا الغريم الجديد، لأنه في حالة اليقظة سوف يعلن النزال، وهي لا تقوى عليه، وسوف يفتح الجراح من جديد في مباهاة وتلذذ. فإنه الصراع الذي تريد الشاعرة أن توقفه حتى لا تتحول الحياة إلى مكابدات نفسية من نوع خاص، ولماذا اليمامة (يمامتي)؟. اليمام –كما قال لسان العرب (مادة يم)– طائر، وقيل: هو أعم من الحمام، وقيل هو ضرب منه، وقيل: اليمام الذي يستفرخ، والحمام هو البري الذي لا يألف البيوت، وقيل: اليمام البري من الحمام الذي لا طوقَ له، وقال الجوهري . صاحب الصحاح – اليمام: الحمام الوحشي، الواحدة يمامة، وقال الكسائي: اليمامة هي التي تألف البيوت. واليامُوم: فرخ الحمامة كأنه من اليمامة.

ونحن في هذا الحالة سنعتمد على قول الكسائي: إن اليمامة هي التي تألف البيوت، لأن هذا هو الأنسب لطبيعة التجربة، أو القصيدة التي بين أيدينا، فالرمز أو المعادل الموضوعي، يدل علي أن الشاعرة من النوع الذي يألف الحياة الكريمة، ويحبها، فالبيوت التي يقصدها الكسائي، من الممكن أن تكون الحياة الكريمة، الهادئة المطمئنة التي تبحث عنها اليمامة/ الشاعرة طوال تجربتها، لقد قاست من اضطراب الحياة، وجنون العواصف، وفقدان الزورق الآمن الذي يعبر بها إلى الجانب الآخر من الشط؛ لذا فقد كانت الشاعرة موفقة في اختيار لفظة (يمامتي) – مع إضافة ياء الملكية الخاصة – كمعادل موضوعي أو رمزي لشخصها.

لقد كان هناك تحذير سابق أوردته الشاعرة في قصيدة سابقة عن هذا الحبيب، الذي كان من قبل صديقا – ثم رُقِّيَ إلى رتبة الحبيب بعد ذلك – وكان هذا التحذير على لسان الآخرين (يقولون)، فماذا كانوا يقولون؟:

صديقى

يقولون إنك ممتلئ بالعواصف

إنك تملك سيف الغضب

وإنك فرقت جمع المجرة

أوقعت بين النجوم.. وبين القمر

وإنك أنت المعارك

إنك أنت الخطر

إنك أنت الخطر ولكن لم تقتنع الشاعرة بكل ما قيل عن هذا الصديق، فمنحته لقب الحبيب، ثم اكتوت بناره بعد ذلك، كما رأينا.

وللحمام نصيبٌ في قصائد الشاعرة وبه ترتفع عن ذاتها وقضاياها العاطفية أو الحياتية الصغيرة، لتحلق في أجواء القضايا الوطنية الكبري، فمن خلال قصيدة "خُدعة من الحمام"، نلاحظ أن الحمام الذي يُرمز به دائما إلى السلام، يصبح عند الشاعرة رمزا للخداع، فهذا الحمام تكشَّف عن طير غريب الجناح، طير مخادع:

إلى الملتقى يا بلادي

من أين تأتي بهذا النسب..؟

ومن أين يأتي الوثوق المبين..؟

وكيف أصدق خدع الحمام..؟

وكم من قميرٍ شفيفٍ خفي..!!

وكم من شهيدٍ..!!

فطر إن أردت

وضم الوجود الرحيب بملء جناحيك

عَرْبِدْ

وردِّدْ جلال التراتيل في كل فج ووادي

وقل يا بلادي

فما أجمل الحلم يا أيها المستهام

وما أبعد المستحيل

حوارية من نوع خاص، تكشف بها الشاعرة عن موقفها من قضايا السلام التي دخلت في طريق مسدود، وهي بهذا لا تشذ عن جموع الشعراء والفنانين والمثقفين العرب الرافضين للتطبيع، والذين يرون السلام

مع العدو خدعة كبرى في تاريخنا المعاصر، ولكنها تعبر عن ذلك بطريقتها الخاصة.

في قصيدة "أبي ما عاد في الدار" تفتقد الشاعرة أباها وسندها في الحياة، وتشبهه بجنة الدَّردار التي ماتت في أحضان كرمتها. وتبدأ قصيدتها بقولها:

"لقد جاء"

فتكون المفارقة الأولى بين عنوان القصيدة، وأول سطر فيها، لنكتشف أن الضمير في (لقد جاء) عائد على ملاك الموت (عزرائيل) الذي خطف أباها، فماتت جنة الدَّردار، والدَّردار .كما يدلنا المعجم الوسيط – شجر عظيم من الفصيلة الدردارية، له زهر أصفر وثمر كقرون الدفلي، يغرس على حافة الطريق للزينة والظل. هذا الأب الذي كان يظلل الشاعرة، وأسرتها، بحنانه ورعايته وأبوته، خطفه ملاك الموت فغرس الجدب واليتم وصب الحزن ألوانا في عالم الشاعرة:

لقد جاء

فماتت جنة الدردار في أحضان كرمتها..

لقد جاء

وغرس الجدب واليتم

وصب الحزن ألوانا وكاد البرقُ يخطف لب أهل الدار

والأبصار لولا آية ردَّت

فحط الصبر فوق القلب قرآنا

أبي.. من ذاق طعم الموتْ

أنا أم أنت؟!!

ولنا أن نحلق في جنة الدردار، ومع هذا الجذر اللغوي المشع الذي منحته الشاعرة حيوية وقدرة علي الوجود الفعَّال في قصيدتها، فالجذر (درر) ـ كما يدلنا لسان العرب ـ يُشتق منه درَّ اللبن والدمع ونحوهما، ودرَّتِ السماء المطر درًّا ودُرورا إذا كثر المطر، ويقال: سماء مدرار وسحابة مدرار. والدُّرَّة: اللؤلؤة العظيمة. وكوكبٌ دُرِّي أو دِرِّي: ثاقب مضيء. ومن كل هذه المعاني والاشتقاقات السابقة من الممكن لنا أن نستنبط كيف كان الأب بالنسبة للشاعرة، وكم بكته بدمعها المدرار.

تنتقي الشاعرة تفعيلة معروفة بموسيقيتها العالية، وهي تفعيلة بحر الوافر "مفاعلَتن" والتي تصبح بتسكين الخامس المتحرك (= العَصْب) مفاعلْتن، وتنطق مفاعيلن، والتي يمكن أن تنقلنا في هذه الحالة إلى بحر الهزج، فتتحقق أهزوجة الموت، ووفرته ـ برحيل الأب ـ في عالم الشاعرة، الأمر الذي يُثري تجربتها الشعرية، فنشعر أنها هي التي تذوق طعم الموت، وليس الميت نفسه، أو الأب.

وسؤالها: أنا أم أنت؟ للدلالة على حجم الفجيعة، وضخامة المأساة، وكأنها هي الميتة، وليس الأب. وكثرة تساؤلاتها تدل على الحيرة والاضطراب الوجودي، الذي خلَّفه رحيل أبيها:

– أبي من ذاق طعم الموت

أنا أم أنت؟!!

– أبي أأكون مخرجة

بأي خطيئة أخرجت؟!!

– فمن للزغب والعشِّ؟!!

– ومن يحمي حمي الكرمة؟

– أتسقي الروضة الثكلي

أبالفقدان أم بالهم؟!!

ومعظم هذه التساؤلات يكون بهمزة السؤال، والهمزة صوت شديد، مخرجه من الحنجرة، ولابد من تعيين الجواب عندما يكون السؤال بالهمزة، غير أن الشاعرة لا تستطيع تعيين الإجابة، فهي لا تملك بوصلة تستطيع أن تحدد بها الاتجاهات، أو تعيين الأشياء والأشخاص، فهي في عالم من الحيرة والاضطراب والقلق، وضاعت بوصلتها بفقدان الأب والدليل والمرشد والهادي، ومن هنا فلا تعيين في الإجابة عن السؤال الذي يبدأ بالهمزة في السطور السابقة، كما تشير علينا كتب اللغة.

يتضح أيضا من سطور هذه القصيدة، وغيرها من القصائد، ثقافة الشاعرة الدينية، وتساؤلها: أأكون مُخرَجةً؟ يذكرنا بموقف رسول الله ﷺ،

عندما قال له ورقة بن نوفل . بعد أن نزل جبريل – عليه السلام – على رسول الله لأول مرة: (يَا لَيْتَنِي أَكُونُ حَيًّا حِينَ يُخْرِجُكَ قَوْمُكَ. قَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ: أَوَ مُخْرِجِيَّ هُمْ؟ قَالَ وَرَقَةُ نَعَمْ. لَمْ يَأْتِ رَجُلٌ قَطُّ بِمَا جِئْتَ بِهِ إلا عُودِيَ وَإِنْ يُدْرِكْنِي يَوْمُكَ أَنْصُرْكَ نَصْرًا مُؤَزَّرًا).

هذا إلى جانب ثقافتها العامة، وتوظيف الأساطير والحكايات الشائعة في تراثنا العربي والعالمي، مثل توظيفها لحكاية سندريللا، وشهرزاد، وقيس وليلي، وغيرها.

تقول في صياغة جديدة – من بنات أفكارها – لحكاية "سندريللا":

سيداتي..

سادتي

سندريللا لم تعد تهوى الأمير

صدَّت الأوهامَ من فيها الجميل

واختفت منه سرابا

سندريللا لم تعد تبغي الإيابا

والحذاءُ؟

ألفٌ بنتٍ قد يناسب

ألف بنتٍ تشتهي قلبا عقيما

تشتهي قصرا خطيرا

تشتهي..

سندريللا

تَهدم الحلمَ وتجري

لحظةَ الكشفِ المرير

سيداتي سادتي

سندريللا لم تعد تهوى الأمير..!!

إن احتفاء النقد بالديوان الأول للشاعرة أمل سعد، يدل على أنها شاعرة مجيدة، تتباهى بها الإسكندرية، ونحن في انتظار الكثير منها في مستقبل أيامها.

بهاء الدين رمضان وموسيقى للبراح والخديعة

"موسيقى للبراح" ديوان شعر جديد للشاعر المبدع بهاء الدين رمضان، صدر عن سلسلة إشراقات جديدة التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، وهو الديوان الثالث في مسيرة الشاعر، حيث سبقه: كتاب النبوءات ١٩٩٥، وصباح العشق ١٩٩٩

أما الديوان الجديد فيحتفل فيه الشاعر بالموسيقى على طريقته الخاصة، فليس شرطا أن تكون هذه الموسيقى نابعة من تفعيلات الخليل بن أحمد الفراهيدي، فلبهاء موسيقاه الشعرية الخاصة، وله فضاؤه أو براحه الشعري الخاص، ومن هنا جاء هذا المزج العنواني "موسيقى للبراح" الذي نجده متحققا في أكثر من قصيدة في هذا الديوان. فللقصائد القصيرة جدا عند بهاء الدين رمضان طعمها الخاص، وموسيقاها الخاصة.. ويقول في قصيدة "مراوغة" علي سبيل المثال:

البراح خارج الكهف

ليس كما كان

ربما لانطلاق الغبار

أو لافتعال المشانق

والمراوغة

إذا أردنا رد هذه القصيدة القصيرة جدا (إبجرامة) . على سبيل المثال – لتفعيلات الخليل، فسوف يتعذر علينا ذلك، على الرغم من أن تفعيلات السطر الثالث (ربما لانطلاق الغبار) تأتي من المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلان) إلا أن الشاعر لم يستمر على هذا النهج سواء قبل هذا السطر أو بعده. إذن فلنبحث عن حلٍّ موسيقيٍّ آخر بعيدا عن تفعيلات الخليل، وهو ما يحاوله أصحاب قصيدة النثر، والمنظِّرون لها، فيتحدثون عن الإيقاع بديلا لموسيقى الخليل، وإذا اتخذنا من المزج العنواني "موسيقى للبراح" الذي سبق أن أشرنا إليه مؤشرا، فإن البراح الموسيقي القديم، وخاصة خارج الكهف أو خارج النفس الإنسانية التي يشبهها الشاعر بالكهف (مع أنه لم يقل ذلك صراحة، ولكن من الممكن أن يفهم ضمنا أو تلميحا) لم يعد كما كان، فقد تغير كل شيء، فلماذا إذن الإصرار على الموسيقى القديمة، فليبحث الشاعر عن موسيقاه الخاصة داخل النفس البشرية التي تراكم عليها الغبار، ولم يستطع أحد إزالة هذا الغبار عن النفس، فالكل يجري في محاولة للسباق، وفي هذا السعي يقدم كل إنسان أخاه إلى المشنقة، ليتفرد هو بالحياة، أو على الأقل يحاول كل إنسان أن يراوغ أخاه الإنسان، إذا فشل في تقديمه إلى المشنقة، أو قتله، وإبعاده عن طريقه. فلتكن المراوغة، أو الزئبقية، هي شعار الحياة الجديدة، ومن هنا فلا مكان للموسيقى أو البراح القديم، فقد اختلت موازين الحياة، وموسيقاها (ربما لانطلاق الغبار) والتفسير الوحيد أو المحتمل لهذا الخلل جاء موزونا على النمط الخليلي القديم، وعدا ذلك، فلا مكان للبراح الموسيقي الذي ألفناه من قبل، وإن الشاعر هو الآخر يراوغ قراءه عن

طريق عزف غير معهود لهم، وعلى القراء المتضررين أن يمتنعوا عن القراءة، أو عليهم هم الآخرون أن يراوغوا الشاعر، بالامتناع عن قراءة أعماله.

ولقيم المراوغة والخديعة في الديوان قسم بكامله يجئ بعنوان "قصائد للخديعة"، حيث تُخدع النسوة اللائي يلطمن أرواحهن، برجال خصيان، وحيث لا يزال الشاعر يمارس مراوغته وخداعه هو الآخر، فيبدل ويغيِّر من قيم التراث الأصيلة، بعد أن اختزلها في وعيه وثقافته، فيصنع من قميص يوسف بن يعقوب منديلا للخديعة، يُلقى به في الجُب.

أصنع منديل الخديعة

وألقي به في الجب

علَّ سيارة تجر قائدها إليه هذا الصباح

وفي نهاية هذا القسم من الديوان، نرى اختيارا مخادعا، وهو في حقيقة الأمر ليس اختيارا بقدر ما هو جبر، فعندما تنبح آلاف الوجوه الحمقى أمام الحرية، وليس عليك إلا أن تختار وجها واحدا من هذه الوجوه، فإن المسألة لا تصبح مسألة اختيار، فأي وجه ستختار، هو في النهاية وجه كلبي أحمق، فأين حرية الاختيار إذن؟

للحرية وجه واحد

تنبح حوله

آلاف الوجوه الحمقى

فاختر وجها يحلو لك.

هكذا يستمر الشاعر في خديعته لنا، فبعد أن أوهمنا أنه لن يبرح كهفه، لأن الخارج كله مشانق ومراوغات لا قبل له بها، فإن يتوق للحرية، للخروج، والاستمتاع بالحياة. وهل هناك من شاعر أو فنان لا يدعو إلى الحرية، والاستمتاع بالحياة على طريقته الخاصة، وإن بهاء الدين رمضان عندما يقر بقيم الحياة الجديدة التي بدأت تسيطر على عالمنا، فإنه يحذرنا منها، ومن تفشيها وسيطرتها علي العالم، إنه يحذرنا أيضا من بداية انقراض الإنسان على وجه البسيطة، وهو يطلق صيحته المحذرة فيقول:

أحمق أيها الليل

فبعد قليل من الجمر

يأتي الصباح

متكأ على أحلامك الخائنات

فتدثر.

ليس هذا فحسب، ولكن للعشاق أو المحبين أيضا خداعهم لبعضهم البعض، وفي هذا يخصص الشاعر قسما آخر بعنوان "خديعة العشاق" يحتوي على خمسة عشر نصا قصيرا. ومن أجمل نصوص الخداع في هذا الجزء، النص رقم ١١ الذي يقول فيه الشاعر:

حين تمرين علي العشب يصحو

أسميك سحابة

حين تمرين على العشب يرقص

أسميك ريحا

حين تمرين على العشب يضيء

ويبتهج كثيرا

أسميك قمرا ليليا

وحين تمرين جنبي

يسقط القلب مني

ويسبقني إليك

فهل ضاعت الجاذبية الأرضية؟!

نوع آخر من الخداع الشعري، يقدمه لنا الشاعر، فهل نصدقه؟ وهل نصدق ضياع الجاذبية الأرضية في عالمنا المعاصر، لكون امرأة ما – مهما كانت درجة جمالها وكمالها وأنوثتها – تمر فوق العشب، فيصحو أو يرقص أو يضيء، فيتوهم الشاعر أنها سحابة، أو ريح، أو قمر ليلي وإنه خداع الكلمات التي تسكن الشاعر، فيخرجها لنا في صورة جديدة، ويستمر في خداعنا الذي نعرفه، وعلى الرغم من ذلك نقرأ تلك الكلمات

ونقول إنها جميلة، ونقول يا له من شاعر يحاول أن يجمِّلَ الواقع، ويحاول أن ينفي الجاذبية عن الأرض، لأن محبوبته خطرت على باله، فخدعته مشاعره أولا، ثم خدعته الكلمات ثانيا، فلم يملك هو الآخر إلا أن يوقعنا في شرك هذه الخديعة المزدوجة.

وعندما يعرف الشاعر أن الأمر كله خداع في خداع، وأن القراء والعشاق الحقيقيين لن يصمدوا طويلا أمام لعبة الخديعة، يلجأ إلى أسلوب آخر، هو أسلوب المكاشفات، وهو حين يلجأ إلى هذا الأسلوب تستقيم موسيقى التفعيلة عنده، ويستوي عودها، فنحس أنه لا مكان للخديعة، وأن الشاعر صار عرَّافا، تنكشف له الحجب، ويرى ما لا يراه الآخرون، وينمو البراح في عالمه، فيصير أكبر من العالم المادي، بل يبتلع العالم، ليصير البراح لانهائيا، يقول الشاعر:

فقط

يعرف الشعر أرضا براحا

فيسكن عند المساء

رموزا

إلى الشمس

يتسع البحر

خارطة للشواطئ

عصفورة للغموض الجميل

دماء تفجر سر النهار

هنا يصير البراح رمزا، فتتسع البحار أمام الشمس، ويضيء الوجود، ويعود الكون إلى موسيقاه الشجية، فقد اتحدت الأشياء، وانكشفت الروح أمام خالقها، وينهي الشاعر مكاشفاته بقوله:

كون لا منته

من يكشف سر الوردة

من يكشف سر الدمعة

من يدنو حتي يراك

كون.. لا منتهاك

نور يمحو كل المحو

يكشف كل الصحو

ويكشف سر الاسم

ويكشف سر خطاك

ويعود الشعر إلى وظيفته الغنائية التي تنبع من داخل الروح، بعد أن ذبحت موسيقاه على نُصُب أو أثافي الدراما.

جمال العربي نبتة صغيرة في حديقة الشعر العربي

يدل عنوان ديوان الشاعر جمال العربي "نبتة صغيرة" دلالة أكيدة على محتواه وعلى تجربة صاحبه، فالديوان بالفعل نبتة صغيرة لم تزل في حاجة إلى إرواء ووقت لكي تنمو وتصبح شجرة سامقة في عالم الشعر.

غير أن هذا لا ينفي وجود بعض القصائد التي تعد بحق جميلة ومتحققة في نفسها، منها على سبيل المثال قصيدة "وهن" التي يقول فيها الشاعر:

يوما ما

دقَّتْ أجراسُ الخوف بقلبي

وترشفتْ

أشلاء الموتْ..

الرعبِ..

المقتْ..

وما أحجمتْ

لكن

حين احتبس الصوتْ

ومال الجسدُ النابتُ من ظهري

نحو غروب الشمسِ..

وهنتْ

القصيدة على قصرها تعد مكتملة فنيا، وتتحقق فيها الشعرية والوزنية والدرامية معا. وتؤدي فيها قافية أو صوت التاء الساكنة – الذي تكرر خمس مرات – جمالا إيقاعيا، وهي تجمع بين قوة الإرادة والتحدي والضعف البشري الخارج عن إرادة الإنسان، ومن هنا ينشأ الصراع بين عالم الإنسان الواقعي والقوى الخفية التي تترصده وتجبره على الاستسلام والوهن. وتعتبر جملة "مال الجسد النابت من ظهري/ نحو غروب الشمس" هي مفتاح شيفرة القصيدة وسر دراميتها، وهذا التعبير مشتق من التعبير القرآني الوارد في سورة الأعراف:

{ وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَا أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَافِلِينَ }

ويتمثل الشاعر هنا صورة بني آدم وهم يأخذون العهد على أنفسهم، ولكن لعوامل عدة، تميل ذريتهم أو نسلهم نحو الغروب أو الانطفاء أو عدم الفاعلية قبل أن يجيئوا إلى الحياة، وهو ما يصيب الشاعر بالوهن والانكسار النفسي والجسدي أيضا، على الرغم من البطولات التي قام بها .

كإنسان – قبل احتباس صوته، واحتباس الصوت هنا دليل على القهر، أو الذوبان والتلاشي، وعدم القدرة علي التواصل مع الناس، وعدم الفاعلية في الحياة، أو عدم القدرة علي التعبير عن مكنون النفس، ومن ثم يكون الخرس هو المظهر المادي المقابل في الحياة.

ويبدو أن مشكلة الخلق ومشكلة الموت من المشاكل التي تؤرق الشاعر فيفكر فيها شعريا، ويعيد تمثلها مرة أخرى في قصيدة "سدى" التي يقول:

(من بين الصلب والترائب)

هذا الماثل بين يديكم

(من بين الصلب والترائب)

ذاك الجاثم

فوق النهد

بصدر البيت

ترى

حين البصر يغيض

حشرجة

تضطرب الأنفاس بجوف الصدر

هل يجدي الدمع؟

{فَلْيَنظُرِ الْإِنسَانُ مِمَّ خُلِقَ (٥) خُلِقَ مِن مَّاءٍ دَافِقٍ (٦) يَخْرُجُ مِن بَيْنِ الصُّلْبِ وَالتَّرَائِبِ (٧) إِنَّهُ عَلَىٰ رَجْعِهِ لَقَادِرٌ (٨) يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ }

وفي هذه القصيدة القصيرة أيضا تمثل للآيات القرآنية الكريمة (٥، ٩) من سورة الطارق:

حيث الصلب: ظهر الرجل، والترائب: عظام الصدر.

وهو ما يخلق وشيجة صلة، أو وشيجة رؤية، بين القصيدتين قوامها ظهر الرجل وبداية الخلق. أو الطفولة التي تُغتال وهي جاثمة فوق النهد تحاول أن تتقوت أو تقتات على لبن الأم لتشب وتنهض صحيحة معافاة، ولكن هيهات أن يحدث ذلك، لأنها طفولة مكتوب عليها الفناء قبل أن تجيء إلى الدنيا، ومنذ أن أخذ الله العهد من بني آدم وأشهدهم على أنفسهم.

وموضوع الطفولة والبراءة من الموضوعات التي تشغل بال الشاعر وفكره، وتتناثر عبر سطور بعض قصائده، حيث الأطفال بضاعة للبيع في قصيدة "قراءة في صحيفة يومية"، وحيث المقارنة بين زمن الطفولة والبراءة، وزمن الرجولة المقيدة الإرادة في قصيدة "براءة". ويبدو أن التأثير القرآني أو الإسلامي الذي لاحظناه في بعض القصائد السابقة قد امتد ليشمل رجالا من رجالات الإسلام حاول الشاعر استحضارهم إلى مشهده الشعري، ومن هؤلاء الرجال "أبو بكر الصديق"، و"عمر بن الخطاب".

في قصيدة "عصيان" التي تعد امتدادا غير مباشر لقصيدة "سدى" التي ختمها الشاعر بقوله: "هل يجدي الدمع؟" يقول الشاعر: "ينداح الدمع على خدي".. ثم تمتد بعد ذلك الرؤية الكابوسية المظلمة التي تتمثل في (يخبو ضوء الشمس/ وليل الأمس لا يعقبه أي نهار/ وكل الأشياء رمادية.. الخ) وفي وسط هذه الرؤية الكابوسية، ووسط هذه الردة التي يعيشها الإنسان العربي يتساءل الشاعر عن خيل أبي بكر التي ما عادت تصهل، والتي كانت تستطيع أن تعيد الأمور إلي نصابها، ولكن أرحام نساء المدينة ما عادت تنجب ثوارًا.

ومرة أخرى يلتفت الشاعر إلى قضية الخلق والولادة، وهو الأمر الذي يشغله في معظم قصائد ديوانه "نبتة صغيرة"، وهنا تتسع دلالة العنوان أكثر، فما يشغل بال الشاعر هو النبت القادم أو الجيل القادم من رحم الغيب والذي قد يأتي كما نحلم به، وقد لا يأتي، ويبدو أن هذا الأمر يحتاج إلى قرار سياسي وعسكري صادق، لأن الجيل القادم إذا لم يأت بخلاص للأمة فلن يكون له وجود في عالمنا المعاصر. والديوان ملئ بهذه المفاتيح والإشارات التي ترصد موقف الشاعر من القضايا العربية الكبري، وعلى وجه التحديد: قضية فلسطين، وقضية الصراع العربي الإسرائيلي، ولعل قصيدة "الضفة" من أكثر القصائد، التي تحمل الرؤية المباشرة لموقف الشاعر من هذا الصراع، وهي عبارة عن قصة شعرية أو حكاية تذكرنا بلحظات العبور وما قبلها، وما حدث بعدها من إجهاض للحلم العربي. يقول الشاعر:

كنا

حين الذين كانوا شرقنا

يفتقون سترنا

حكاياهم ..

بلادتنا

عفوا

بلاد دانت لهم

صارت سبية

كنا

نود لو .. لحومهم

صارت لنا خبزا

دماؤهم

سقيا وريا

لكن

نعادي من يعادينا

نسالم

من بات في فراشنا

ودعا من شاء من نسائنا

كنا

وكانوا

وما زلنا

نخيلا

تحت ريح القهر

محنيا

ويرجع الشاعر زمام القضية إلى الحكام العرب والمسلمين، ويعقد في هذا المقارنة، ويقيم المفارقة في قصيدة "عمريات" بين عمر بن الخطاب الذي (حكم.. فعدل.. فأمن.. فنام) وبين الحكام العرب والمسلمين الآن، فالحاكم العربي المسلم الآن (حكم.. فظلم.. فخاف/ سدد أفواه الخلق بخطب رنانة...).

وتتحقق مثل هذه المقارنة أيضا في قصيدة "ثنائية" ولكن في هذه المرة تكون المفارقة بين الوضع العربي داخليا، حيث تلعب (نا) الفاعلين الحاضرة بقوة في السطر الأول (كلما جلسنا حول مائدة التحاور) دورها

الفاعل، وبين وضع الطرف الآخر حيث يلعب ضمير واو الجماعة الغائب (تبادلوا الهجاء والرثاء والغزل) دوره الفاعل أيضا.

وبعامة، فإن قصائد ديوان "نبتة صغيرة" للشاعر "جمال العربي" تتراوح بين التعبير الرومانسي والتعبير الرمزي الشفيف أو غير المستغلق، والتعبير الميتافيزيقي، وبين التعبيرات المباشرة وغير الموحية في بعض الحالات، وبخاصة في قصائده العاطفية التي تحتاج كثيرا للمراجعة، ولا ترقى بحال إلى مستوى قصائده الوطنية أو قصائده التي يعمل فيها فكره وثقافته، ومن أمثلة قصائده العاطفية، قصيدة "الشاعر والأنثى" التي يقول في مطلعها:

هذا زمن

إما أن..

تُرضي فيه جميع نساء..

وإما.. لا

هذا زمنٌ

صعب أن تُترك فيه امرأةٌ..

دون استرضاء

وأيضا قصيدة "إليها" التي يقول فيها:

"متيم أنا

فهل حبيبتي متيمة؟"

كما تتراوح قصائد الديوان بين القصيدة التفعيلية الملتزمة بإيقاع التفعيلة، والقصيدة التي يشوبها الكثير من التوتر الموسيقي أو الكسور التي ربما أحالتنا إلى منطقة ما يسمى بقصيدة النثر، وهي على أية حال ليست قصيدة نثر، وإنما قصيدة هرب منها الإيقاع التفعيلي، أو قصيدة مكسورة الوزن والإيقاع.

وعلى ما أعتقد فإن جمال العربي ليس من المتعلقين بأهداب ما يسمى بقصيدة النثر، وهو قادر بقليل من مراجعة عروض الشعر العربي التغلب على ما قد يقف أمام تجربته الشعرية من تعثر موسيقي، ونحن في انتظار الكثير منه، لأنه شاعر مفكر له موقف واضح من قضايا الوطن والأمة.

حسين أبو الحسين ما بين بين

يضع الشاعر "حسين أبو الحسين" يده على موضوع قلَّ تناوله في شعرنا العربي، وهو موضوع الثأر بين العائلات، ولئن كانت الرواية العربية قد اهتمت بمثل هذا الموضوع، فإن الشعر لم يظهر فيه مثل هذا الاهتمام، ربما لطبيعة فيه، وربما لم يجذب الموضوع شاعرا من قبل، وربما.. وكان لابد من ظهور شاعر من الصعيد – حيث البيئة الغنية بمثل هذه الموضوعات – لكي يقف أمام موضوع الثأر ويتحدث فيه، في أكثر من قصيدة وبأكثر من رؤية، ويقول في قصيدة "عائلات" وهي القصيدة الأولى في ديوانه "ما بين بين":

كانت في ثوبٍ غجريٍّ فضفاض

تتلقفُ أنفاسًا تاهت

من زمنٍ فات

كتمت داخلها كلَّ الصرخات

خرجتْ

طلقات مخاض

فتقت

أروقة العالم

ضاق العالم

صار فتاتا

سمعت صوتا

من أعلى الشرفات

تاهت باقي الصرخات

وعلى امتداد الديوان، نجد كلماتٍ مثل: الرصاص، الطلقات، الصرخات، العبرات المنهمرة، السم والسموم، التقيؤ، الموت، الدم، أثواب الحداد، صفارات الإنذار، الديناميت، القتل، القتل المباح، الجنازة، القبر، التفجر أو الانفجار، السقوط، اشتعال النار، العدم، السيوف، السيل، اللاوطن، المعارك، الحشرجات، الأم الثكلي، القلب المسكين، خيوط العناكب، صوت النيران يرنُّ بأذنيّ، الفتنة، الوطاويط أو الخفافيش.

ويتنكر الشاعر بطبيعة الحال، لميراث الثأر المنتشر في الصعيد، ويضع توصيفا للعائلات التي ما زالت تتنفس الثأر في حياتها مثل: عائلة بالية تلك التي تستبيح الحياة/ عائلة عاتية تلك التي تتراقص والسم يرقط بين الحشا.

وهو في إنكاره لموضوع الثأر يصوغ قصيدتين من أجمل قصائد الديوان هما: أنشودة الشهيد (١) وأنشودة الشهيد (٢) واللتان من بين كلماتهما يختار عنوان الديوان "ما بين بين":

متحررٌ أنا

من حشرجات الحياة

إلى حشرجات الحياة

في فِراشٍ

ما بينَ بينْ

يعانقني قلمي

أرتعش

ما عدتُ كعادتي

انتصرُ..

في يدي..

قلمي..

ينكسرُ

وانكسار قلم الشاعر هنا، يعني عدم قدرته على مجاراة واقع الثأر الأليم الذي يحياه ويتنفسه في بلده، بل إنه يرقى بضحية الثأر إلى مصاف الشهداء، فيكتب له أنشودتي الشهيد.

إن عدم الإحساس بالأمان وسط هذا المناخ الانتقامي، ووسط هذا النوع من عبثية الحياة، يصنع طريقين لا ثالث لهما . لمن أراد الابتعاد عن

مسرح أحداث الثأر والانتقام . الأول هو اللجوء إلى العالم الجواني أو الدخول في تجربة التصوف التي من الممكن أن تمنح الشاعر الرؤية الباطنية للعالم وللأشياء ولتصرفات البشر، أو البحث عن عالم اللذات الحسية – وهو الطريق الثاني – حيث التفاني في خريطة الجسد، لذا لا يجئ المقطع الثالث من قصيدة "العائلات" نافلة أو غريبا علي بيئة القصيدة، وإنما يختار الشاعر الطريق الثاني أي اللجوء إلى عالم المدركات الحسية، فيقول:

أعلم أن النساء

سيبدين زينتهن الحلال

إذا ما أردتُ الحلال

فيخلعن ثوبَ الحياء

ويكشفن عوراتهن اللواتي

حرمن قبل الزفاف

وأنا..

تعجبني الغانية

ذاك لأن الغواني

لا تغمض العينَ عند اللقاء

أشاركهن الحديث

فينبت من ثغرهن

لجينٌ محلَّي

بتاج الدلال

فتلهيك عن أي شيء

سوى أنك الآن معها

وأنك لن تبغيَ يوما سواها

بل إنه يكتب قصيدة بعنوان "نساء" يقول فيها:

أثواب الحداد

علي أجساد النساء العاريات الفائرات الناعسات

كذلك يكتب قصيدة بعنوان "أيتها الغانية" يقول فيها:

أيتها الغانية

هذا أوان الدهاء

فتمرسي

ستبقى دماؤك

حلما لكل العذاري

ضريحك باقٍ

بقلب اللواتي

(قطعن) أيديهن

وعلي طول الديوان نجد مفردات عالم الجسد الأنثوي متناثرة في شعر أبو الحسين مثل: العورة، الغانية، الثغر، لجين محلى، الأجساد العاريات، أحمر الشفاه، الثدي العاري، أنفاس النساء، فض البكارة، الشفتان الموردتان، الخدان الملتمعان، خصلة الشعر.

ويبدو منطقيا مع الإحساس بعبثية الحياة، أن نجد ذكرا لسيزيف صاحب الصخرة المشهورة في الأساطير اليونانية، ويجيء توظيف الأسطورة هنا مناسبا تماما لرؤية الشاعر أو لرؤية العالم.

سيزيف يردد كلمته

من فوق جبال يعهدها

قطرات العرق الأسود

تتساقط

في بطءٍ

معلنةً

أن العرق سيبقي

مادام النبض يحرك فينا قلبا يشقى

ومع الإحساس بعبثية الحياة ووحشيتها، والصراع من أجل البقاء فيها، تجيء قصيدة "كن من تكون" ويجيء التعبير . أو السُّبَاب . الذي قد يصدم قارئها "يا بن الكلب" في قول الشاعر:

وأقول بأعلى صوتي

يا بن الكلب

ما زلتُ قويا

وسأبقى

طيلةَ عمري الأعلى

وفي حقيقة الأمر أن هذا السُّباب، يجيء متوائما . وإن كان صادما . مع روح الديوان التي تعبر عن عالم الثأر والقتل في حياة عائلات الصعيد، ومن ثم فإن سُبابًا أصبح يجري على كل الألسنة الآن . وأخذ يكثر حتى في أفلامنا وتمثيلياتنا – لا نراه خروجا على المألوف أو كسرا للشعرية العربية المتحققة في أكثر من قصيدة في هذا الديوان.

وأحيانا يقوم الشاعر بالتحليق في آفاق تعلو على عالم الثأر والقتل بين العائلات، ليعالج قضية وطنية أكثر اتساعا من قضية الثأر، هي قضية

الإرهاب، ومحاولة شرخ الوحدة الوطنية بين الشعب المصري: المسلم والمسيحي، وإعلان حالة الطوارئ وحظر التجول وما إلى ذلك من إجراءات أمنية، وكلها موضوعات جديدة في شعرنا العربي، بدأت تلفت انتباه شاعرنا فصاغها شعرا توافرت فيه الصورة الشعرية إلى حد ما، إلى جانب الفكر الذي يقدمه من خلال النص، وتعد قصيدة "إلا الفتنة" خير شاهد على هذا، وفيها يقوم الشاعر بتوظيف أو استدعاء بعض القصص التاريخية التي وقعت في عصر صلاح الدين الأيوبي ليدلل على تسامح الدين الإسلامي مع أقباط مصر:

هي قبطية

ذو (المفروض ذات) أبناء أقباط

والزوج مسيحي

هل لي فيك صلاح الدين

أن تعفو عن رجل

يقتات لبائسة مثلي

فبروح الإسلام يطمئنها

وبقلب المسلم يرحمها

وبأمر القائد

يخرج فورا

من كان أسيرا يطعمها

يتجه صلاح الدين إلى من حوله

وبعين الناصح

لا يوجد فرق بين الأديان

الكل سواء.. الخ.

وأري أن قالب المسرح الشعري كان أنسب لمثل هذه الفكرة التي جاء بها الشاعر في قصيدته تلك، خاصة في ظل تعدد الأصوات والحوار بين: الشاعر أو ضمير المتكلم، والأم، والمرأة المسيحية، والقائد صلاح الدين الأيوبي.

واللافت للنظر في هذا الديوان عدم انسجام قصائده على المستوى الفني، فبعض القصائد تجيء جيدة تدل على شاعر متمكن ذي رؤية شعرية ناضجة وأدوات تعبيرية مكتملة، بينما تجيء قصائد أخرى مخالفة لهذا تماما، مثل: قصائد "أغنية" و"دندنة" و"ضنَّ الزمان"، و"ما بال الحظ يعاندني" وغيرها، وهي قصائد تدل على شاعر مازال في بداية طريقه، وشاعرية مازالت تبحث عن وعاء فني مناسب، وبخاصة القصائد التي كتبها على الطريقة العمودية، لذا أرى أن يحذف الشاعر مثل هذه القصائد من ديوانه، لأنها بالتأكيد تنتمي إلى بداياته الشعرية – غير الجيدة – التي

تجاوزها أبو الحسين الآن، كما أرى أنه يجب أن يهتم بتجويد موسيقاه وأوزانه في بعض قصائده التفعيلية، والتخلص من بعض التعبيرات النثرية التي تشوب شعرية النص مثل:

هم شرذمة من أقوام

لم (يرقوا) لفهم الإيمان

من عهد محمد حيث الإسلام

والناس جميعا تحيا بسلام

ما بال القوم تناسوا تلك الأزمان .

خميس قلم تسكنه الخيام

"مازال تسكنه الخيام" ديوان شعر جديد للشاعر العماني الشاب خميس قلم، يحتوي على ثلاث عشرة قصيدة، أولها "إلى أمي" وآخرها "من سيرة مجنون الرمضاء". يتراوح طول القصائد بين القصير ومتوسط الطول والطويل. نقرأ على سبيل المثال القصيدة الأولى، وهي من قصائد الإبجرامة التي يقول فيها:

عندما أرجع بالشمس

إلى أمي

سألقيها عليها

علها ترتد من بَعدُ

شبابا

وأنا أرتد طفلا

في يديها.

وبالنظر إلى هذا النموذج الشعري القصير عند خميس قلم، نلاحظ تمكنه من أدواته الشعرية، ومن التعامل مع تفعيلات الخليل بن أحمد الفراهيدي بنجاح، على عكس عدد كبير من شعرائنا الشباب الذين حذفوا

وراء ظهورهم الخليل وقواعده العروضية، فأخذوا يكتبون "قصيدة النثر" قبل استيعاب المرحلة العروضية، والوقوف على جمالياتها ونسق كتابتها.

وفي النموذج السابق يحافظ الشاعر على تفعيلتي بحر الرمل "فاعلاتن" ومخبونها "فعلاتن". كما أنه يحاول في قصيدة تفعيلية أخرى وهي "المرجوّ" السباحة في بحر الطويل على النسق التفعيلي، فيقول في مطلعها:

أوزِّع أسفاري

نبيذا وحكمةً وخبزًا وصبَّارا

ووعدا من الربَّ

أنا القادم المرجوّ

قلبي حمامةٌ

تطير إليكم

بالأناشيد والحبَّ

ينهل خميس قلم في شعره من تراث بدوي وحضاري واسع، فتتسع رؤى القصيدة لأحلامه وأفراحه ومباهجه وأتراحه الكبيرة، فلا يملك إلا أن يعتصم بالخيام العربية الأصيلة، علها تنقذه من حاضره التعس، أو يعود إلى حضن أمه طفلا بكرا لم تلوثه الحضارة الجديدة بعد.

ولكن الأم اعتادت على بيع كل شئ، ثم تجلس لتبكي على الشيء المباع:

وأمي تبيع أبي وطفولتنا للغريب

وتبكي على كل سرب يهاجر.

إن الشاعر يلخص جوهر مشكلة الوجود العربي في كلمات حادة وجارحة لنا جميعا، فتلك الأم التي تبيع كل شيء للغريب، قد ترمز إلى الأمة العربية في سنواتها الأخيرة.

لقد اعتادت أمتنا على البيع: بيع الأرض، بيع الذمم، بيع التاريخ، بيع التراث، ولم نعتد إلا على شراء الاستهلاكي ومنتهي الصلاحية، ودائما ما يكون البيع لهذا الغريب بخسارة. إنها تبيع الغالي والنفيس، في مقابل الضحل والرخيص، وهل هناك أغلى وأنفس من الأب والطفل؟ فماذا يبقى لنا بعد ذلك؟

خميس قلم شاعر شاب واع بقضايا أمته، وما تنزلق إليه، واع بتراثه، متمكن من أدواته وموسيقاه، يعبر عن غضب الشباب العربي بطريقته، في تلك المرحلة التي تمر بها الأمة. وهو لا يقلد أحدا من الشعراء على الرغم من إعجابه الكبير بالشاعر الراحل أمل دنقل، وحفظه لأغلب قصائده تقريبا، إذا سار على الدرب فسوف يكون من أكبر شعراء العربية خلال سنوات قليلة جدا. صدر ديوان "مازال تسكنه الخيام" عن مؤسسة الانتشار العربي في بيروت، وجاء في ٦٦ صفحة.



من وحي المتنبي وبحر المقتضَب للشاعر رجا القحطاني

أي قارئ دارس لعلم العروض، سيتوقف طويلا أمام قصيدة "فارس الجزيرة العربية" بديوان "من وحي المتنبي" للشاعر الكويتي رجا محمد القحطاني (ص ص ٩٩ . ١٠٢) ليس لأن وزنها جاء من أحد البحور الشعرية المهملة، وهو بحر المقتضَب، ولكن لأن الشاعر أضاف وتدًا مجموعًا (فعو . . ٥) إلى التفعيلة الثانية (مستفعلن أو أحد مشتقاتها من: متفعلن ومستعلن) على أصل بحر المقتضب الذي هو:

مفعـــــولاتُ مســــــتفعلنْ   مفعـــــولاتُ مســــــتفعلنْ

ويجوز دخول الطي (حذف الرابع الساكن) على تفعيلة مفعولاتُ (بتحريك التاء) فتصبح مفعلاتُ، وتتحول إلى – أو تنطق – (فاعلاتُ) بتحريك التاء. كما يجوز دخول الخبن (حذف الثاني الساكن) على التفعيلة مستفعلن، فتصبح متفعلن، وأيضا الطي (حذف الرابع الساكن) فتصبح مُسْتَعِلُن.

وهو ما استخدمه شاعرنا القحطاني بنجاح في قصيدته المشار إليها.

ومن أشهر الأمثلة الشعرية على المقتضَب، قصيدة أبي نواس:

حامـــلُ الهـــوي تعـــبُ   يســــــتخفُّه الطــــــربُ
إن بكـــي يحـــقُّ لـــه   لـــيس مـــا بـــه لعـــبُ

فـــــاعلاتُ مســــــتعلن   فـــــاعلاتُ مســــــتعلن
فـــــاعلاتُ مســــــتعلن   فـــــاعلاتُ مســــــتعلن

والتي عارضها أحمد شوقي، فقال:

حـــفَّ كأســـها الحبـــبُ   فهـــي فضـــةٌ ذهـــبُ
فـــــاعلاتُ مســــــتعلن   فـــــاعلاتُ مســــــتعلن

أما الشاعر رجا القحطاني، فيقول:

جئتُ ها هنا ليلةَ السمرْ

أعزفُ الهوى طاهرَ الوترْ

وهنا نلاحظ أن تفعيلات مقتضَب القحطاني، جاءت على النحو التالي:

فاعلاتُ مستفعلن فعو

فاعلاتُ مستفعلن فعو

بزيادة وتد مجموع –– ٥ (فعو) على أصل بحر المقتضب.

وهذا يدل على روح التجريب العروضي لدى شاعرنا رجا القحطاني، الذي على الرغم من تمكنه العروضي (في العمودي والتفعيلي) فإنه كتب قصيدتين مما يمكن أن نطلق عليه "قصيدة النثر" هما: "آمنة بلا أمان"، و"رسالة"، وحقيقة لم أدر ما هو الدافع الفني الذي دفع القحطاني لكتابة

هاتين القصيدتين على هذا النسق النثري؟ هل لإثبات أنه يستطيع أن يفعل ذلك؟ أم أن هناك ضرورة فنية فرضت نفسها عليه أثناء عملية الإبداع، فنثرَ القول، وقال على سبيل المثال في قصيدة "رسالة" ص ١٢١:

ها هو الليل أسدل ستائره

وقتلت الضوضاء نفسها

والتقطت النجوم أنفاسها

وتوشح القمر رداءه الفضي

وها أنا

أقلب القلم بين أناملي

هذا الصديق الذي طالما

حمل مشاعري المتناثرة

إلي حضن الورقة البيضاء

.. الخ ..؟

عدا ذلك جاءت كل قصائد ديوان "من وحي المتنبي"، وعددها ست وأربعون قصيدة، من الشكلين: العمودي، والتفعيلي، وإن تفوق العمودي، بنسبة أكثر من ستة أضعاف، فبلغ عدد قصائده ثمان وثلاثين قصيدة (أغلبها من الكامل، ثم البسيط، وأقلها من الطويل)، بينما بلغ عدد قصائد التفعيلي ست قصائد فقط (أغلبها من تفعيلة الكامل متفاعلن).

ولعلنا نستطيع أن نقسم قصائد الديوان إلى أقسام عدة، منها ما كتبه في الكويت، أو عن الكويت مفاخرًا، مثل قصيدته "الكويت أحدوثة البحر" (ص ٧) التي يقول فيها:

لي أن أفاخر بالكويت مآثرا

تشتاق بعض علوها الجوزاءُ

جلٌّ مكارمُها؛ ضئيلٌ حجمُها

رغم الضآلة لا تعاب ذُكاءُ

وذُكاء (بالضم): اسم من أسماء الشمس، أو كما يقول لسان العرب هو اسم الشمس، معرفة لا ينصرف، ولا تدخلها الألف واللام ونقول: هذه ذُكاء طالعة، وهي مشتقة من ذكت النار تذكو، ويقال للصبح: ابن ذُكاء، لأنه من ضوئها، ومن الأمثلة الشعرية:

فَوَرَدَتْ قبل انبلاجِ الفجرِ

وابنُ ذُكاءٍ كامنٍ في كفْرِ

وإلي جانب القصيدة السابقة، هناك قصيدة "لن يرهبوا الكويت" (ص ١٦) التي يقول فيها الشاعر رجا القحطاني:

كويتُ المنى فيضُ أحدوثة

صدى العزِّ ينقشُ عنوانها

كأنَّ السفائنَ تطوي البحار

مضيًا لتلثمَ شطآنها

والشاعر حينما يتغنى بالكويت، فإنه يتغنى بالوطن والعروبة والأرض والأهل والحب والوفاء والخلان، يتغنى بالقيم النبيلة والأصيلة المترسخة في أعماق الإنسان العربي الذي نشأ وترعرع على أرض شطآن الخليج، وهو ما يقودنا إلى قصيدة أخرى بعنوان "ألق الإباء" (ص ١٩) يقول في مطلعها:

وطني رحابة بحره الشرفُ

وطني صلابة بره الأنفُ

يسبي الورى من حسنه طرفٌ

ويثير من إحسانه طرفُ

ومن الكويت إلى الهم العربي، لنلاحظ قسما آخر من القصائد عن القدس، كانت درته قصيدة "واقدساه" (ص ٢٥) التي يقول في مطلعها:

أهناك غبن عربدت حمَّاهُ

أقسى من الغبن الذي نحياه

أهناك عارٌ قد تجاوز عاتيا

أعتى من العار الذي نلقاه؟

وتبلغ القصيدة ذروتها، أو لحظة تنويرها، على حد تعبير أهل القصة، في قول الشاعر:

يا أمة العرب انهضي من رقدةٍ

كهفيةٍ، بلغ الهوان مداه

حتَّام إسرائيل تقتل أهلنا

والشجب لا عملٌ لنا إلا هو

ويمثل هذان البيتان مركز قصائد هذه المجموعة، أو هذا القسم من القصائد التي منها: "قومية الكلام"، و"طال الرحيل" التي ينهيها بقوله (ص٣٨):

صاح طال الرحيلُ والقدس يشكو

قبضة الأسر.. صاح طال الرحيلُ

ولأن الرحيل قد طال

على هذا النحو الذي نراه في واقعنا المعاصر، وترجمت له هذه القصيدة، فلم يجد الشاعر سوي اللجوء إلى خير خلق الله كلهم، النبي محمد ﷺ، منقذ البشرية في قصيدة تفعيلية (من تفعيلات الرمل: فاعلاتن) بعنوان "منقذ البشرية" (ص ٣٩) يقول فيها:

جئت بشرى رحمةً تمحو قلاع الظلم كبرى تنقذ العالمَ من رقدته في أحابيل الخطايا في أضاليل الحكايا نحو دينٍ ينسج الأرواح طهرا

وتبرز وسط مجموعات قصائد الديوان، القصيدة التي عنون الشاعر ديوانه باسمها "من وحي المتنبي" (ص ٤٨) التي يقول في مطلعها:

سأرثيك رغم مضي القرون

لأذهب شيئا – أبا الطيبِ

وماذا سيجدي انهمار الدموع

على روح أجلى بني يعرب

ولعل القارئ يتساءل: ولماذا المتنبي من بين آلاف الشعراء العرب؟

وتأتي الإجابة بقلم الشاعر (ص ٣) فيقول: "القريبون مني يعلمون مدي عشقي لشعر أبي الطيب المتنبي ذلك الشاعر العظيم، وإعجابي الشديد بشخصيته "الكاريزمية" بكل ما يكتنفها من ثورة وطموح ورحيل ومغامرة وحكمة وآمال لم تتحقق، لا أظن أني أحتاج إلى إجراء استبيان كي أؤكد أن المتنبي في طليعة، إن لم يكن، أول اسم يلمع في ذاكرة الأجيال جيلا بعد آخر، ومنذ أن تلمست أبجديات الشعر والمتنبي شاعري الأول، أعود إلى ديوانه مرات ومرات، وفي كل قراءة أجده متجددا ومتوقدا بأغوار النفس وفلسفة الحياة. كثر هم عشاق هذا الشاعر الأسطوري، إلا أنني تشرفت بتسمية كتابي البسيط باسم المتنبي تقديرا ومحبة لشاعر حظي بالنصيب الأكبر من اهتمام النقاد والباحثين على مدي العصور".

ثم يحلق قارئ الديوان في مجموعة من القصائد الإنسانية العامة يبدؤها الشاعر بقصيدة عن الأم، ثم قصيدة إنسانية أخرى صورت مأساة

إحدى الفتيات، وقد تجلى في تلك القصيدة الحس القصصي للشاعر، فالقصيدة عبارة عن قصة شعرية عن فتاة زوجوها – غصبًا – من شيخ في عمر جدها، أو من رجل معمر في مقام جدها، فكان بيتها بيت تعاسة، فحاولت الانتحار، ولكن أراد الله لها عمرا، فلم تفلح المحاولة. وقد استطاع الشاعر إبراز بعض العناصر الجمالية مثل الأضداد من خلال بعض الصور الشعرية المعبرة والمتساوقة مع الحدث، مثل قوله (ص ٦٠):

وفي اللحية (البيضا) سوادُ حياتها

وفي القامة العوجاء كيف اختفى العدلُ

وإذا كان الشاعر نزار قباني، تحدث في بعض قصائده عن الفتاة التي تدخن السيجارة، فقال في قصيدة "المدخنة الجميلة" بديوان "قصائد":

حارقة التبغ اهدأي فالدجى

من هول ما أحرقتِ إعصارُ

إلي أن يقول:

تلك اللفافات التي أُفنيتْ

خواطرٌ تُفني وأفكارُ

إن أطفأتها الريحُ لا تقلقي

أنا لها الكبريت والنارُ

أو تحدث عن التي تحب من يدخن السيجارة، فقال في قصيدة "صديقتي وسجائرها" بديوان "حبيبتي":

أشعلْ واحدةً من أخرى

أشعلْها من جمر عيوني

ورمادُك ضعه على كفي

نيرانك ليست تؤذيني

فإن رجا القحطاني يتوقف طويلا في قصيدته "الحسناء والسيجارة" (ص ٦٢) عند هذه الظاهرة المجتمعية، فيعطي لنا أنموذجا آخر، أو أنموذجا مضادًا أو مغايرًا، للحسناء المدخنة التي اعتلَّ صوتها، وزادت حشرجاته، وازدادت وجنتاها سمرة، فخسرت من جمالها لمحات، ليس من الصعب تعويضها إذا توقفت عن التدخين:

كيف يعتلُّ صوتها حشرجات

كيف تزدادُ وجنتاها سمارة

خسرتْ من جمالها لمحاتٍ

ليس صعبا تعويض تلك الخسارة

وتأسيسا على ذلك يرفض الأنثى الجميلة واللطيفة التي تعتريها متاعب السيجارة، على عكس شخص قصيدة نزار قباني الذي يشجع

حبيبته على التدخين، بل لديه استعداد لأن يكون الكبريت والنار التي تشعل سيجارتها.

وإذا كان عبد الله بن المقفع قد فتح الباب علي مصراعيه للأدباء والشعراء، ليتحدثوا على ألسنة الطير والحيوان، عندما ترجم من الفارسية "حكايات كلية ودمنة" للفيلسوف الهندي بيدبا، فإن الشاعر القحطاني، يستثمر هذا الجانب التراثي أيضا، ويكتب قصيدته "حوار في الغابة" التي يقول في مطلعها (ص ٩٠):

أقبل الثعلب يشكو للأسد

مستفيض الغيظ مملوء الكمد

لبس الضعف قناعا وارتمى

وتباكي بدموع المضطهد

ولعل هذا التوجه يصلح للأطفال، أكثر منه للكبار، حيث استخلاص العبرة والعظة، التي تفيد الأطفال في مقتبل حياتهم، ومن هنا فإننا نميل إلى تصنيف تلك الحكاية الحوارية من حكايات القحطاني على أنها من الشعر المكتوب للأطفال، وفي هذا نتذكر أن أدب الأطفال في العصر الحديث نشأ في حضن الحكايات على ألسنة الحيوانات والطيور، واعتبرت حكايات كليلة ودمنة، وخرافات إيسوب اليوناني، وحكم وأمثال لقمان الحكيم من المصادر الأساسية لأدب الأطفال سواء في الغرب أم في الشرق.

وقد لاحظ المتخصصون في أدب الأطفال، أنه عندما أراد الأديب الفرنسي لافونتين (١٦٢٠ . ١٦٩٦) كتابة أدب متخصص للأطفال اعتمد على هذه المصادر اعتمادا أساسيًّا.

ومن خلال قراءة مثل هذه القصيدة للقحطاني نلاحظ أن أسده كان حكيما، ولم يستطع الثعلب خداعه عندما طلب منه ألا يساويه بأخلاط البلد، أو أخلاط الغابة. لقد ذكر الأسد أمثلة لحيوانات الغابة وحشراتها وأنهارها التي تعمل وتكد وتكدح وتفيد الآخرين، كي تحصل على قوت يومها، أو تعطي شرعية لوجودها وفائدتها ضمن منظومة الكون الكبري. وفي هذا يقول الشاعر على لسان الأسد:

هذه النحلة تسعى جهدها

دون لغو حيث تأتي بالشهد

ها هو البلبل أوهى طائرٍ

يخرس الأطيار بالصوت الغرد

والغدير العذب يسقي هادئا

هل أفاد البحر في قذف الزبد؟

ويستطيع قارئ هذه القصيدة سواء من الصغار أو الكبار، أن يستقطر الحكمة أو القيمة التي يحض عليها الشاعر، وهي قيمة العمل، وقيمة التواضع التي تكسب صاحبها الاحترام والتقدير:

فتواضع وتخلَّص من "أنا"

لست في أدنى ولا أقصى العدد

بل إن الأسد يحاول تشجيع الثعلب على العمل مع بقية الفريق، ويحاول أن يحببه في تلك القيمة، فيقول له مشجعا:

أنت تحوي قدرة نحتاجها

وسواها قدرات تُعتمد

هذه بعض المحاور التي دارت حولها قصائد الشاعر الكويتي رجا محمد القحطاني في ديوانه "من وحي المتنبي" استطاع من خلالها أن يتفاعل مع الحياة من حوله، وأن يؤرخ أيضا لبعض الأحداث المهمة التي وقعت في منطقتنا العربية في العقود الأخيرة، ومنها غزو الكويت، ثم تحريرها، أيضا اتضح لنا بجلاء تفاعل الشاعر مع الحياة في بعض البلدان العربية، ومنها المملكة العربية السعودية، التي كتب فيها تجربته العروضية من بحر المقتضَب، فكانت عن فارسها الملك عبد العزيز آل سعود "فارس الجزيرة العربية".

سناء الجبالي والخروج من جحيم اللحظة

"الخروج من اللحظة" الديوان الشعري الأول للشاعرة سناء الجبالي، التـي سـبق لهـا أن أصـدرت كتابهـا الأول بعنـوان "الإسـكندرية: الشـعر والشعراء"، الأمر الذي يدل على اهتمام الشاعرة بقضية الشعر التي تلح عليها دائما. كما أعرف أنها تُعدُّ حاليا بحثا عن شعر المرأة، أو المرأة والشعر، أو النساء الشاعرات عبر العصور.

في ديوان "الخروج من اللحظة"، نلاحظ – بدءا من العنوان – تمردا على اللحظة الزمنية الآنية، وعلى الوضعية التي تعيشها المرأة في هذا الزمن العربي الردئ، وهي أحيانا تنجح في عبور تلك اللحظة، وكثيرا ما تخفق في عبورها، لذا نرى أن بنية أو ثنائية النجاح والإخفاق أو الفشل تتفشى في قصائد الديوان، فضلا عن بنية الرحيل المستمر في الزمان، وكأن الواقع الحالي لا يبشر بشيء جميل، فتحاول الشاعرة الرحيل عنه نفسيا – علي الأقل – والانطلاق إلى عوالم نورانية أخري.

ويرى الشاعر أحمد سويلم في دراسته الملحقة بالديوان أن عنوان الديوان "الخروج من اللحظة": "يوحي بدلالات كثيرة نفسية وواقعية، كما يوحي بالقدرة على الانخلاع والانفلات من القيود والأغلال، التي تسجن حواس الشاعرة ولا تحقق لها الحرية".

لقد استعانت الشاعرة في عنوانها باسم الفعل خرج، وهو "الخروج" الذي قد يتحقق أو لا يتحقق، فإذا تحقق نجحت الشاعرة وكثرت مفردات السعادة والسرور والدفء والحنان والأمان والنور والسمو.. وغيرها من المفردات التي تدل على بنية النجاح، وإذا لم يتحقق فشلت الشاعرة وكثرت المفردات التي تدل على بنية الفشل والإخفاق، مثل: الخوف والموت والإعدام والأنين والجراح والظلمة والزيف.. الخ.

تقول الشاعرة في قصيدتها التي حملت عنوان الديوان "الخروج من اللحظة":

وأحاولُ من زمنٍ أنْ أبرَحْ

لم أُفلحْ

والذكري شرنقةٌ

تلتفُّ عليّ.. فأصبح كالإصبع

كدتُ أقول إن: (فأصبح كالإصبع) كلمات زائدة على المعنى، رغم ما بينها من تآلف موسيقي ملحوظ نتيجة لتكرار حرفي الصاد والباء وقبلهما الهمزة، ولكن عدتُ فتأملت الصورة، فوجدتُها صورة نابضة ومتوائمة مع بنية الفشل، فمع فشلها في الخروج من ذاتها، يصبح التشرنق والانكفاء على الذات هو السبيل الوحيد أمامها، هذا الانكفاء الذي يؤدي إلى التقازم المستمر، وكأن البنيان النفسي وكذلك الجسدي تحول إلى مجرد إصبع، أو أصبح في حجم الإصبع، على عكس النجاح الذي يطاول

به المرءُ أعناق السماء، وخاصة أن هناك الفعل (أبرح) الذي لا يعني الرغبة في المغادرة أو الرحيل أو الخروجِ من اللحظة الآنية فحسب، ولكن يدل أيضا على البراح أو الاتساع، فالبراح هو المُتَّسِعُ من الأرض، والبراح أيضا اسم من أسماء الشمس. ولكن لم تفلح الشاعرة في الخروجِ إلى البراح، وتبدأ في التقازمِ شيئا فشيئا داخل زنزانتها حتى تصبح كالإصبع، وهي في طريقها إلى الإعدام.

تندسُّ الشمسُ لداخلِ شرنقتي

أتعجبْ

تبسِمُ لي.. أبْسم

وأصافحُ وجهَ الشمسِ المُشرِقِ

قبل ذهابي.. كي أعدم

وكأن المتجمعين خارجِ الزنزانة، الذين تعلو أصواتهم مطالبين برأسها، يلبون طلبها الأخير في الحياة، قبل إعدامها، بأن ترى البراح، ترى الشمس، وتصافح وجهها المشرق، ولكنها تلجأ إلى عالمها الجواني، وتتعمق في ذاتها أكثر، فتصل إلى قناعة بأن هذه الذات المنكفئة على نفسها، لا تعني شيئا في هذا العالم الكبير، وفي هذا الكون الواسع العظيم، ومن ثم تبحث – في زنزانتها – عن لحظة أخرى ممتدة، هي لحظة الإشراق الصوفي التي فيها، أو من خلالها ترى العالم غير العالم،

وهكذا تخرج من لحظتها الضيفة، وتقفز إلى لحظات الإشراق والرؤيا والألقِ والروعة:

تتسعُ اللحظةُ

تتمدَّد

داخل بُعدٍ آخرَ.. غيرِ محدد

والكونُ الواسعُ

يخرجُ من ثقبٍ.. يتجرّد

هنا لابد أن تلجأ الشاعرة إلي المخزون القرآني، فتشع الآية القرآنية رقم ٢٢ من سورة ق: (فكشفنا عنك غطاءَكَ فبصرُكَ اليومَ حديد)، ولكن ضمن سياق لفظي أو شعري آخر في قول الشاعرة:

تنبُتُ لي عينٌ أخري

تحتدُّ الرؤيا

أدركُ في قلبي

بعدًا.. أعمق

وتدركُ الشاعرة أن الأرضَ الممتدة أصغرُ من ظلها، وأنها تحررت وعبرت جسر الحب والشوق والرغبة، وصارت كائنا أثيريا، يصعد نحو الخالق الذي نلجأ إليه عندما تتأزم الأمور، ونتقازم في دنيانا، على النحو الذي رسمته الشاعرة في أول القصيدة.

هنا تتحول القصيدة من بنية الفشل والإخفاق في العالم المادي والرغبات الإنسانية المحمومة، إلى بنية النجاح الروحي والصعود والذوبان مع النور الأعظم، وتصل بنية النجاح إلى مداها الروحي في قول الشاعرة في نهاية القصيدة:

ألتفُّ.. أدورُ.. أذوبُ مع النور

أصعدْ

فالطينُ العالقُ في أجزائي

غادرَني

والأرضُ المُمتدة

مازالتْ

أصغرَ من ظلي

من ظلِّ الروحِ.. المتَّسِعةْ

وهي في صعودها إلى البنية الفوقية، التي تحررت فيها من جحيم الأوقات الغرقى، تلجأ إلى الاستفادة من أسطورة أورفيوس (ابن ربة الشعر في الأساطير اليونانية)، فلا تحاول أن تنظر خلفها، حتى لا تسقط في هوة الرجوع، أو التجمد في المكان، أو فقد الأحباب، مثلما فعل أورفيوس وفقد زوجته الحورية يورديكا، لأنه نظر إلى الخلف، فنقض بذلك اتفاقه مع القائمين على العالم الآخر (هاديس).

ولعلنا لاحظنا أن الشاعرة بعد أن تحررت من اللحظة، أو بعد خروجها الروحي منها، أدركت أن الأوقات ما هي إلا نوع من أنواع الجحيم في قولها (جحيم الأوقات الغرقى).

ولكن هل حلَّت الشاعرة مشاكلها الروحية، بعد أن تحررت من أسر اللحظة الآنية، وانطلقت على هذا النحو؟.. إنها في قصيدة "كبرياء" لم تزل تشعر بأنها امرأةٌ من طين وماء، وفي قصيدة مثل "أرحل في أعماقي" تُعلن بوضوح عدم مقدرتها على الاستغناء عن الطرف الآخر.

لقد جربت الرحيل إلى العالم الصوفي الروحاني وذاقت حلاوته الروحية، ولكنها تريد العودة مرة أخرى إلى عالمها العاطفي، وإلى عالمها الأرضي المتفجر بالبراكين والزلازل الجسدية والنفسية، فهي ليست رابعة العدوية على سبيل المثال، ومن ثم تنظر وراءها مثلما فعل أورفيوس، وتناشد ذلك الطرف بالرحيل إلى ذاتها وكيانها، فتقول:

لو كنتَ تريدُ رحيلا

فارحلْ

في شرياني.. في عُمْقي

حرِّك بركاني الخامدَ

فجِّرني

هذه الثنائية تعلن عن تمرد الأنثى على وضعها الآني. إنها لم تكتفِ بالصعود والمعراج الروحي، ولكنها ترغب في التواصل العاطفي مع الإنسان

الذي حرمها من حريتها من قبل، والذي ألقى بها في زنزانة الحريم، ولكن التواصل المطلوب يكون بشروطها هي، وليس بشروطه هو، لذا نلاحظ كثرة أفعال الأمر في هذه القصيدة مثل: ارحل – حرِّكْ – فجِّر – انثر – بعثر – أعد – طر – اصعد – اطرد – أشرق – ذوِّب – اجعل – تنقل – افتح – ادخل – اهطل – تفيأ – اقرأ – ضع – اشطب – لوِّنْ – اسكن .. الخ. وبعض هذه الأفعال تكرر أكثر من مرة، مثل ارحلْ في قولها: ارحلْ في شرياني – ارحلْ في أوردتي – ارحلْ في أغواري – ارحلْ في أعماقي.

إن كثرة أفعال الأمر في هذه القصيدة تعلن عن رغبة الشاعرة في أن يكون الزمامُ بيدها، لتحقق الانسجام والكبرياء المفتقد مع الآخر الذي ظلمها في يوم من الأيام، وأحال أيامها إلى سواد (فاللون الأسود.. ظلَّل أيامي) أو مع الحبيب، أو مع الكون الداخلي الذي أرادت أن تتبرأ منه في قصيدة سابقة.

إنها تعلن في قصيدة "كبرياء":

امرأةٌ أنا

ومن طينٍ وماءِ

لكن رأسي في السماءِ

وإن يكنْ

في الأرضِ ظلي

نبضُ قلبي كبرياء

نورٌ طليقٌ في الفضاء

يطاول الجوزاء

ويداعب الأقمار

في الأفلاك في وقت المساء

جاءت هذه القصيدة مزيجا من تفعيلتي الكامل (متفاعلن) والرجز (مستفعلن)، وإذا كان من الممكن استخدام مستفعلن مع تفعيلة الكامل مُتَفَاعلن (بعد تسكين الثاني المتحرك – التاء = الإضمار) فإنه لا يجوز استخدام مُتَفْعلن مع متَفاعلن، ولكن يجوز استخدامها مع تفعيلة الرجز مستفعلن (بعد حذف الثاني الساكن – السين = الخبن).

لذا قلنا إن هناك مزيجا بين تفعليتي الكامل والرجز، وهذا المزيج يصلح أو يجوز في الشعر التفعيلي، ولكنه لا يجوز استخدامه في الشعر البيتي أو العمودي.

غير أني آخذ على الشاعرة تكرار (في) في السطر الأخير، التي أخرجت السطر عن شاعريته، وأعتقد أنها لو قالت مثلا: (في الأفلاك أثناء المساء)، لكان أفضل من ناحية الوزن والإيقاع واقتصاد الكلام، فكلما نجح الشاعر في اقتصاد الكلمات، أعطي فرصة أكبر للإيحاء لأن يفعل فعله في القصيدة. أو كما يقول د. صلاح فضل في مقاله عن الشاعر

الفلسطيني الراحل محمد القيسي: "اقتصاد العبارة الوجيزة، يظل من أقوي مظاهر شعريتها حتى اليوم".

ومادمنا في مجال الأوزان والبحور (العَروض) فإننا نشير إلى أن الشاعرة عزفت أوزان قصائدها من سبع تفعيلات هي: فاعلاتن (الرمل)، وفعِلن (الخبب)، وفعولن (المتقارب)، ومستفعلن (الرجز) ومتفاعلن (الكامل) ومفاعلتن (الوافر) وفاعلن (المتدارك). وكانت تفعيلة الخبب (فعِلن) هي الأكثر دورانا، أو الأكثر عزفا، في قصائد الديوان، حيث وردت في تسع قصائد من إجمالي أربعٍ وعشرين قصيدة هي عدد قصائد الديوان، وتساوت فعولن (المتقارب) مع فاعلاتن (الرمل) في ثلاث قصائد لكل منهما.

هذا يدل على الثراء الموسيقي أو الوزني الذي يحمله هذا الديوان للشاعرة سناء الجبالي، وعلى تمكنها من تنويع أدواتها الموسيقية أو التفعيلية، بالإضافة إلى أنها عزفت من بحر المجتث المركَّب من (مستفعلن فاعلاتن) قصيدة واحدة بعنوان "رحيل"، لم تجئ عمودية ذات قافية موحدة، بقدر ما جاءت مرسلة (أي عمودية متحررة من القافية بعض الشيء). تقول فيها:

وفجأةً تتلاشى

بكل شيءٍ أمامي

وتختفي من سمائي

تمضي وخلفك ظلي

وأنجمي وضيائي

تمضي.. وأمضي وأُخفي

ضعفي بصمتي.. ودمعي

هنا يبرز ضعف الأنثى مرة ثانية، والذي لم تستطع الشاعرة – بكل تحديها وأفعال أمرها – إخفاءه أو التخلص منه. وهو ما يتماشى مع التركيبة الثنائية لقصائد الديوان ككل، ثنائية: الضعف والقوة، البقاء والرحيل، السجن والانعتاق، الحزن والسرور، النور والظلام، الصوفية والحسية، المرأة والرجل، الذل والكبرياء، الموت والحياة، المكان والزمان.. الخ.

ومن خلال قراءتنا لقصائد الديوان الأربع والعشرين، لاحظنا تفاوتا في مستوى القصائد، هناك قصائد متفوقة على غيرها، مثل: "م تكن إلا"، و"الخروج من اللحظة"، و"رحيل النوارس"، و"ارحلْ في أعماقي"، و"الوجه النوارني"، وغيرها، وهناك قصائد تشي بأن الشاعرة كتبتها في مرحلتها الأولى، أو في بداياتها الشعرية مثل: "إنابة"، و"غيبوبة"، و"سأنساه"، وغيرها. تقول على سبيل المثال في قصيدة "إنابة":

إلهي ضعيفٌ أنا

مُقر بضعفي أنوء

بحمل ذنوب

بضعفي أتوب إليك

فتمحو وتعفو

أعود وأعصي

فأشقي بخوفي.. الخ

وهكذا تمضي القصيدة تحمل صوت المذكر، في التعبير عن ضعفها، وعدم القدرة على إشاعة الإيحاء الشعري، والتغيير في الكلمات الدالة أو المفتاحية التي تحمل الشحنة العاطفية، لذا نلاحظ في السطور القليلة السابقة، تكرار كلمة الضعف (ضعيف، ضعفي) ثلاث مرات، بطريقة مباشرة وتقريرية لا مجال فيها للإيحاء أو تجاوز منطقة التنميط والعادية في البوح والاعتراف بذنوبنا وضعفنا البشري أمام الإله الأعظم.

هذا بالإضافة إلي وقوع الشاعرة في قبضة أو في أسر تفعيلة المتقارب (فعولن) التي كانت هي المسيطرة علي الشاعرة، وليس العكس، وهو ما نلاحظه عموما على البدايات الشعرية عند معظم الشعراء.

وكان على الشاعرة أن تتجاوز عن نشر مثل هذه البدايات في ديوانها الأول الذي تطرحه علي القراء، خاصة أنها تجاوزت بالفعل هذه البدايات بعد ذلك، وقدمت قصائد أكثر تفوقا– كما رأينا من قبل – وكما نرى في قصيدة "رحيل النوارس" المُهداة إلى الإسكندرية، وتقول في مطلع هذه القصيدة:

بالذي أجرى بحارَ اللازَوَرْدْ

بين جفنيكِ

وساق النورساتِ البيضَ

للماءِ السماء

ولعل ابتداء القصيدة بحرف الباء في قولها (بالذي)، يشي بأننا أمام بداية بنية تركيبية مغايرة لبدايات القصائد الأخرى في الديوان؛ فالباء حرف يخرج من بين الشفتين، وهو مجهور شديد، وهو من حروف المعاني، ومن معانيه الاستعانة أو الاعتمال مثل: كتبتُ بالقلم، وضربتُ بالسيف. والسببية مثل: أُخذ بذنبه (أي بسبب ذنبه)، ومثل قوله تعالى في الآية ١٠٠ من سورة النحل: (والذين هُم بِهِ مُشرِكُون)، أي بسببه أو من أجله، والظرفية نحو قوله تعالى في الآية ١٢٣ من سورة آل عمران (ولقد نصركم اللهُ ببدرٍ) وهنا ظرف مكان، أي في بدر.

أيضا من معاني حرف الباء الإلصاق مثل: أمسكت بالقلم، وأخذتُ برأيك. والقَسَم مثل: أقسمتُ بالله، وتكون الباء لتعدية الفعل، مثل: ذهبتُ به، بمعني أذهبتُه، أو مثل قوله تعالى في الآية الأولى من سورة الإسراء: "أسري بعبده ليلا".

وهناك الباء الواقعة موقع "عن" مثل قولهم: (سألتُ به) والمراد سألتُ عنه. ومثل قوله تعالى في الآية رقم ١ من سورة المعارج: (سأل سائلٌ بعذاب واقع)، والمقصود سأل عن عذاب واقع. وهناك الباء الواقعة

موقع "مِنْ"، مثل قوله تعالى في الآية ٦ من سورة الإنسان: (عينا يشرب بها عباد الله) والمقصود يشرب منها عباد الله. والباء التي موضع "في"، والباء التي في موضع "على".

وهناك باء المصاحبة، مثل "دخل فلانٌ بثيابه وسيفه"، ومثل "ذهبتُ به".

وهناك باء البدل، مثل "هذا بذاك".

والباء الدالة على نفس المخبَر عنه، والظاهر أنها لغيره، مثل "لقيتُ بفلانٍ كريما" إنما قُصد هو نفسه.

وهناك الباء الزائدة مثل: "هززت برأسي" والمراد هززتُ رأسي.

وأخيرًا هناك باء الابتداء مثل "بسم الله" أي أبدأ باسم الله.

فأي هذه المعاني أرادت الشاعرة بقولها (بالذي أجري بحار اللازورد)؟

بداية سنقول القَسَم، فهي تُقسم بالله الذي أجرى هذه البحار بين جفني الإسكندرية، ولكن ألا تدل هذ الباء أيضا على الاستعانة، أي استعنت بالذي أجرى بحار اللازورد، أي استعنت بالله؟ ألا تدل أيضا على الإلصاق، وأنها تريد الالتصاق بالله الذي أجرى هذه البحار؟ إلى آخر هذه التفسيرات اللغوية لحرف الباء الذي افتتحت به الشاعرة قصيدتها الجميلة "رحيل النوارس"، والذي جاء متناغما مع باءات أخرى في (بحار، بين،

البيض) في المقطع القصير الذي سقناه سابقا. فضلا عن الباءات الأخرى الممتدة على طول القصيدة مثل الباءات الواردة في الكلمات: قلبي – بتعاويذ الغرام – برغم البعد – بالعتمة – بالتحنان – بالدفء – صباحاتي– بملح – بالأنين – أبحر – غربتي– بآفاق المغيب.. الخ.

لقد لعب الإيحاء دوره في هذه القصيدة، وخاصة في قول الشاعرة (وساق النورساتِ البيضَ للماءِ السماء) فهل تقصد رسم صورة النورسات البيض وهي مرفرفة بين الماء والسماء؟، أم أنها تقصد البدل بين كلمتي الماء والسماء؟ فعدم وجود فاصل بين الماء والسماء، يوحي بأكثر من مدلول.

بعد هذه الصورة الطبيعية، أو المستوحاة من الطبيعة، تعود الشاعرة إلى ثنائيتها المتفشية في كل قصائد الديوان تقريبا، ولكن هذه المرة تكون الثنائية بين الشاعرة والمدينة، فهي تخاطب الإسكندرية قائلة:

ما تزالين برغم البعدِ

في هذا الفضاء الواسع

الممتد بالعتمة والخوف

والشتاءات الثقيلة

تُمسكين القلب

بالتحنانِ.. بالدفءِ

في صباحاتي الجليد

ومساءاتي الكسيرة

تنزوي عنه الجراحاتُ

بملحٍ.. بالأنين

ثم تلتفت إلى نفسها قائلة:

لم أزلْ أبحرُ في مدنِ القاعِ العتيقة

أدخلُ الأعماق

أُصغي

ولعلنا لاحظنا تكرار الباء ووظائفها في الجزء الذي تخاطب فيه الإسكندرية في قولها: برغم البعد، والباء الظرفية (بالعتمة) وباء الإلصاق والاستعانة (بالتَّحنان.. بالدفء) و(بملحٍ.. بالأنين).

وكان في استطاعة الشاعرة أن تستبدل الواو بالباء، فتقول على سبيل المثال: (تُمسكين القلب بالتَّحنان والدفء) بدلا من قولها (تمسكين القلب بالتَّحنان.. بالدفء) و(تنزوي عنه الجراحاتُ بملحٍ.. والأنين) بدلا من قولها (بملحٍ.. بالأنين)، ولكن تمسكها بهذه الباءات يجئ أولا متوائما مع مطلع القصيدة (بالذي أجرى بحار اللازورد) وثانيا الإصرار على بنية الاستعانة والإلصاق، بدلا من بنية العطف والتعددية التي تتحقق عن طريق

حرف الواو الذي استخدمته في (العتمة والخوف والشتاءات الثقيلة) وهذا الخوف الذي انتقل إلى الظرفية بعد عطفه على العتمة التي سبقتها باء الظرفية (في هذا الفضاء الواسع الممتد بالعتمة والخوف) وكأن الخوف تحول بدوره إلى ظرف مكان أو زمان، وكأنه أصبح طقسا أو فصلا من طقوس أو فصول النفس البشرية، مثله في ذلك مثل فصول الشتاءات الثقيلة التي أعقبت فصل الخوف. وهنا يصبح الخوف ظرفا زمنيا في هذا الفضاء الواسع.

هنا تتحقق ثنائية أخرى هي ثنائية التماهي بين الشاعرة والمدينة، فهذا الفضاء الواسع الممتد بالعتمة والخوف والشتاءات الثقيلة، ليس فضاء المدينة، ولكنه الفضاء النفسي للشاعرة المبدعة التي تريد الالتصاق أو الإمساك أو الاستعانة بالمدينة التي ستمنحها الحنان والدفء والأمن النفسي، وبعد أن سمعت – في قصيدة سابقة – الأصوات التي تطلب رأسها.

الرحيل بنية أخرى من بنى الشعر لدى سناء الجبالي، وتكشف عناوين بعض قصائدها عن ذلك، فنجد على سبيل المثال: رحيل النوارس، ارحلْ في أعماقي، رحيل. هذا عن العناوين المباشرة، أما عن العناوين غير المباشرة، فنجد عنوان الديوان نفسه "الخروج من اللحظة" الذي يعني المغادرة أو الرحيل عن اللحظة الآنية، طلبا للحظات أو لزمان أفضل من الزمن الآني، و"في تأبين عام" الذي يعني رحيل عام مضى، و"انطلق" الذي يعني الرحيل السريع عن النقطة الزمنية أو المكانية التي يقف عندها شهريار

المخاطَب حيث (انتهى دور الحكايا فانطلق)، و"تردد" الذي يعني التردد بين الإقبال والإحجام، بين البقاء والرحيل، (بين المد وبين الجزر) و"سأنساه" التي تعني الرحيل من الحضور إلى الغياب، وأيضا "غيبوبة" التي تعني الرحيل من عالم الحضور إلى عالم الغياب، و"إلى أبي" التي تقول الشاعرة في مطلعها:

عيناي ما رأتا سوي عينيك من يوم الرحيل

وما زلتُ واقفةً على باب الرحيل

والرحيل عند الشاعرة، مرتبط في معظم أحواله بالبنية الزمنية، فهو رحيل في الزمان، أكثر منه رحيل في المكان، مثل رحيل الأب في وقت معلوم.

وهنا نعود مرة أخرى إلى عنوان الديوان "الخروج من اللحظة" الكاشف للبنية الزمنية التي يمتد فيها عالم الشاعرة النفسي، والذي يكثِّفُ الزمن في تلك اللحظة، و"في تأبين عام" التي تعلن فيها عن تهاوي الشموس (تهاوت بعام ذوى شموسٌ لنجمٍ هوى) و"لو يتسع الوقت" التي تعلن فيها أن اللحظة تمتدُّ عمرا بين يديكَ، وتقول في مطلعها:

هل كنت أحبك قبل اليوم

قد كنتُ قديما

أسَّاقط من نفسي

حينا

وأفرُّ إليك.

وهي في بعض الأحيان تجمع بين بنية الرحيل والبنية الزمنية والبنية المكانية في آن واحد، مثل قولها في قصيدة "ارحلْ في أعماقي":

فتنقلْ وارحلْ في رئتي

افتحْ بابًا وتنفَّسْ

فهوائي يرقدُ من أعوامٍ

في شُعَبي

فالهواءُ راقدٌ في المكان (الصدر الذي يضم الشُّعَبَ الهوائية) منذ أعوام.

ولكن هل هذا الهواء القديم الراكد أو الراقد منذ أعوام، والذي سيرحل فيه المحبوب سيكون صالحا للتنفس؟

أيضا في أقصر قصائد الديوان "انصهار" نلاحظ بنية الانتظار التي تتوالد في الزمان، تقول الشاعرة:

حياتي.. انتظار

وموتي.. انتظار

فلا شيءَ يأتي

بدونِ انصهار

لقد تأملتُ الحروف الأكثر دورانا أو الأكثر شيوعا في بعض قصائد الديوان، فوجدتُ أن حرف القاف تكرر حوالي اثنتين وثلاثين مرة في قصيدة "الخروج من اللحظة"، وأن حرف الفاء تكرر أيضا حوالي اثنتين وثلاثين مرة، في قصيدة "ارحلْ في أعماقي".

وورود حرف القاف بهذه الكثرة في قصيدة "الخروج من اللحظة" يدل على مدى المعاناة منذ مطلع القصيدة التي تبدأ بقول الشاعرة (ملقى ومقيَّد) ذلك أن حرف القاف من الحروف المَجْهورة، يخرج من اللَّهاة مع أقصى الحنك الأعلى، ويُبذل بعضُ الجهد عند النطق به، وبعض الناس لا يستطيعون نطق حرف القاف الشديد المفخَّم ويقلبونه كافا، أو جيما أو همزة وخاصة في بعض العاميات أو بعض القراءات في اليمن ومصر، على عكس حروف شفوية أخرى.

ولعلنا نلاحظ ورود أربعة قافات في الكلمات التالية (جحيم الأوقات الغرقى في عمق الروح المنطلقة) لقد أحدثت هذه القافات موسيقى من نوع ما، لعلها موسيقى اللحظة التي تبذل الشاعرة جهدا كبيرا من أجل تجاوزها أو الخروج من جحيمها.

يقول لسان العرب نقلا عن التهذيب: إن العين والقاف لا تدخلان على بناء إلا حَسَّنَتَاه لأنهما أطلق الحروف، أما العين فأنصعُ الحروفِ جَرْسًا وألذُّهَا سَمَاعًا، وأما القاف فأمتنُ الحروفِ وأصَحُّها جَرْسًا.

أما ابن فارس فيقول في كتابه "الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها": "وأما القاف فلا أعلم لها علَّة إلا في جعلهم إيَّاها عند التعريب مكان الهاء".

أما حرف الفاء في قصيدة "ارحلْ في أعماقي" فهو يفيد العطف والترتيب، والتعقيب، والإشراك، والسببية، والتوكيد، وأن يكون الذي قبلها علَّةً لما بعدها، وأن يكون جوابا للشرط، وهو من الحروف المهموسة والشفوية، ولعلنا نلاحظ كيفية وروده بين الكلمات التالية:

فتنقلْ وارحلْ في رئتي

افتحْ بابا وتنفَّس

فهوائي يرقد من أعوامٍ

في شُعبي

وارحلْ في أغواري

لقد ورد حرف الفاء في هذه السطور السابقة ثماني مرات (يُحسب مرتين في تنفَّس المشددة). منها ما هو من صلب الكلمة مثل: افتح، في، تنفَّس، ومنها ما يحقق أحد الاستعمالات السابق الإشارة إليها. وكثرة ترديد حرف الفاء في هذه القصيدة على سبيل المثال، فضلا عن الموسيقى التي يُشيعها، يُشيع أيضا نوعا من الفأفأة وهي، كما يقول "معجم الأصوات في اللغة العربية" حبسة في اللسان وغلبة الفاء على الكلام، ولكننا لا نجد في

القصيدة حبسة في لسان الشاعرة، فهي منطلقة في دعوة الحبيب إلى الرحيل في أعماقها، ليفجرها شوقا وحريقا، ويحرك بركانها الخامد، لينطلق ويثور. ويجعل منها خيلا برية أو فرسا عربية. أخيرا أشير إلى ظاهرة أسلوبية، أرجو أن تتخلص منها الشاعرة، وهي إضافة بعض الحروف الزائدة على المعنى، مثل اللام والباء، في بعض سطورها بغرض إقامة الوزن فحسب مثل: (محتلٌ لجمجمتي) فهي تريد: محتلُ جمجمتي و(على حدٍّ لسكين) فهي تريد: على حدِّ سكين، و(بترياقٍ لتذكاري) فهي تريد: بترياقِ تذكاري، و(في يومٍ بنحسي) فهي تريد: في يومِ نحسي،.. وهكذا.

وفي النهاية أري أن ديوان "الخروج من اللحظة" للشاعرة سناء الجبالي، إضافة جديدة وجيدة، إلى ديوان الشعر العربي المعاصر، وإلى شعر المرأة عموما في مصر والوطن العربي، وقد لاحظنا من خلال قصائده، جرأةً واضحةً، تحسب للشاعرة، وتمكنا من أدواتها الشعرية، استطاعت عن طريقها إطلاق رؤيتها لقضاياها الفنية واللغوية الخاصة، وقضايا المرأة العاطفية والروحية بعامة.

مع طارق عبد الغني في "دوما معي"

الشاعر طارق عبد الغني أحد الأدباء الذين تعتمد عليهم الحركة الأدبية والنقدية في مدينة كفر الزيات، وهو دائم الاحتفاء بأعمال الآخرين قراءةً وكتابةً ونقدًا، فعُرف بمشاركاته النقدية قبل أن يُعرف بمشاركاته الشعرية، على الأقل بالنسبة لي.

ويأتي ديوانه الأول "دوما معي" ليحمل ما يحمل من عيوب وأخطاء العمل الأول، غير أن هذا لا يعدم وجود قصائد جيدة بالفعل وجديرة بإلقاء الضوء عليها مثل قصيدة "دوما معي" التي عنون بها الشاعر ديوانه، وهذه القصيدة عن رحيل الأم، ويبث فيها الشاعر ذكرياته، التي تحمل الكثير من الشجن ومع أمه، وهذه الذكريات دوما تعيش معه، يحملها في مخيلته ويراها في ملامح وجه أخته وابنته.

وللأم دوما حضورها القوي ـ ربما أكثر من الأب ـ في معظم الأعمال الأدبية، وتأتي قصيدة طارق عبد الغني لتضيف إلى هذا الحضور حضورا رائعا لعلاقة الشاعر طفلا وشابا مع أمه، تلك العلاقة التي لا تخلو من تنويعات على لحن الحياة اليومية والتي هي من صميم التجربة الشعرية في هذه القصيدة، ففي وقت الصباح وعند الاستيقاظ من النوم وعند التأهب للذهاب إلى المدرسة، نجد الشاعر يقول في عذوبة خالصة:

ويداك بالخبز المشرَّب بالعسل

مدسوستان ترصُّ تحنانا

وأقلاما وكراسا

تقبل مخلتي

وتعود تدفعني برفق كالنسيم

الوقت حان فلا كسل

يوم سعيد

اذهب يباركك الإله

وأعود بعد عناء يومي ارتشف

بعضا من الزيتون والعسل الشفاء

هذه شريحة من صورة يومية للعلاقة الحميمة التي نشأت بين الأم والشاعر في طفولته، استطاع طارق عبد الغني أن يجسدها في السطور القليلة السابقة.

ولنتأمل قول الشاعر "ويداكِ مدسوستان ترصُّ تحنانا وأقلاما وكراسا" – وإذا تجاوزنا عن فرضية يداك ترصان بدلا من يداك ترص والتي ستؤدي بطبيعة الحال إلي كسر الوزن ولكنها ستقيم اللغة إقامة سليمة ، نجد أن عطف المادي (الأقلام والكراس) على المعنوي (التحنان) أعطى مساحة شعرية وعاطفية كبيرة للعلاقة بين الأم والشاعر في التعامل اليومي بينهما.

إن هذه الصورة ومثيلاتها تمثل حجر الزاوية في التعامل الشعري أو في الرؤية الشعرية التي ينطلق منها الشاعر في كشفه عن العلاقة الحميمة بينه وبين أمه الراحلة، وهي تأتي على شكل موجات متتالية من المشاعر والأحاسيس الجياشة التي لا يملك القارئ سوى التعاطف معها، ودخول التجربة بنشوة الفن أو نشوة الشعر الحقيقية التي تحملها تفعيلة بحر الكامل ذي الامتداد الموسيقي الملائم للتجربة سواء التفعيلة الكاملة (متفاعلن) أو التفعيلة المضمرة متْفاعلن (بتسكين التاء).

وتثير هذه القصيدة قضية مهمة جدا تتعلق بأدب الأطفال، وعلى الرغم من أن القصيدة ليست قصيدة للأطفال كما رأينا، ولكن القضية تتعلق بالحكايات التي تُحكى للأطفال قبل النوم، مثل أمنا الغولة وأبو رجل مسلوخة، والجن والعفاريت، وما أشبه ذلك. وقد أثار بعض الباحثين - وخاصة في مجال علم نفس الطفل - الحديث حول هذه القضية، وأنه لا يجوز أنه نحكي لأطفالنا في حدوتة ما قبل النوم الحكايات التي تفزعهم وتقلقهم وتجعلهم نهبا للخوف والتوتر أثناء نومهم.

ويترجم الشاعر طارق عبد الغني رؤيته حول هذا الموضوع في جزئية صغيرة من تلك القصيدة الطويلة نوعا ما فيقول:

حتى إذا جاء السحَر

أصحو..

يؤرقني ظلام الليل

والأقصوصة الملقاة في قلبي

عن الغول الذي أكل الصغار

فيرعد الجسد النحيل..

حتى تفاجئني السكينة

إن الشاعر– ببساطة متناهية – يضعنا أمام المحك العملي لكل النظريات النفسية والأدبية التي قيلت في هذا الموضوع، والجميل أنه لا يُدين الأم ولا يعاتبها ولا يوجه لها أي خطاب نقدي . سواء مباشر أو غير مباشر . بل إنه يتحدث عن هذه القضية المهمة من منطلق الحنان الذي تضفيه الأم على العلاقة بينها وبين ابنها؛ فالذي يشغل باله ويريد أن يؤكده شعريا وعاطفيا هو إبراز تلك العلاقة الحميمة كما سبق القول.

أما عن الصورة الشعرية في مثل هذه القصيدة، فمعظمها من النوع البسيط أو من الصور البسيطة، أو إن شئنا الدقة من الصور التي أصبحت الآن تقليدية، فلم نجد صورة مركبة أو صورة شاردة يقف القارئ عندها كثيرا ولا يستطيع أن يجد لها معنى أو تصورا ذهنيا معينا، فيصفها . وبالتالي يصف القصيدة – بالغموض والإبهام وعدم القابلية للتصور أو التفسير، كما لم نجد صورة شعرية منغلقة على نفسها، ولكن معظم صور القصيدة منفتحة على ما قبلها وما بعدها في تسلسل يشكل تتابعا متألقا لمجمل صور القصيدة التي جاءت مواكبة في سهولة ويسر للموضوع، وإذا شئنا التمثيل نختار قول الشاعر:

كم مرة

غاصت أناملك الرقيقة

في ثنايا فروتي

إنها صورة شعرية بسيطة وقريبة التناول، منتزعة من طبيعة الموضوع، وهو علاقة الشاعر بأمه، وكان يمكن للشاعر إذا أراد أن يعقِّدَ الصورة شيئا ما، ألا يلجأ إلى وصف الأنامل بالرقة، فهذا هو القول العادي والمألوف، والذي ربما يحيل الأداء الشعري هنا إلى أداء نثري لا فضل فيه إلا للوزن، الأمر الذي يحقق شرط الوزنية، ولكن ربما على حساب الشعرية إلى حد كبير، وكما نلاحظ فإن كسر العادي والمألوف ليس من هموم الشاعر الفنية، ولكن تواصله المباشر واسترساله في الأداء النمطي ربما هو الذي يشغل تفكيره أثناء حالة الإبداع الشعري.

وتأتي قصيدة "عروس القدس" لتستثمر مناسبة زواج شابة فلسطينية كانت جارة للشاعر، للحديث عن المأساة الفلسطينية التي يعيشها العرب والمسلمون جميعا، وخاصة هذه الأيام:

ويأتي القدس في عرس

على طبق من الأحلام

وكأن عرس تلك الفتاة نكأ الجرح العربي والإسلامي، الذي لا نملك معه إلا الحلم، فعودة قدسنا عربية وإسلامية خالصة أضحت مجرد حلم

من الأحلام العربية والإسلامية التي قد يصعب تحقيقها علي أرض الواقع، ولكن عرس الفتاة فيروز قد يعطينا الأمل في إمكانية إقامة عرس للقدس على النحو الذي نتمناه قريبا، فيقول الشاعر:

ويكفيك بأن الأرض يا فيروز

قريبا عرسها يأتي

كعرس زواجك الميمون

لاشك أنه التقاط جيد وربط ذكي لأحداث الحياة اليومية (وهو هنا فرح فيروز) بأحداث الوطن الكبرى، الأمر الذي يدل على أن الشاعر مهموم فعلا بالقضايا الوطنية، ويستطيع أن يفجرها من خلال الأحداث اليومية الصغيرة ذات الدلالة.

ولكن كيف عبر الشاعر عن هذه الهموم من خلال تلك القصيدة، إنه يلجأ إلى تفعيلتي بحر الوافر (مفاعلَتن ومفاعيلن) فتعلو النغمة الحماسية من خلالهما:

وأن سواعد الأحرارْ

ستمحو صخرة السد

وتُطلق محنة النهر

فيعدو النهر منطلقا

بلا قيد ولا أحزان

يلجأ الشاعر هنا إلى تسكين راء الأحرار الأخيرة، ليقيم الوزن، وكان الأوفق، وهو في موضع التدفق الشعري واللغوي، ألا يلجأ إلى التسكين، ومثلما لاحظنا على نوعية الصورة الشعرية في قصيدة "دوما معي" فإن الشاعر مازال يعتمد – هنا أيضا– على الصورة التقليدية أو الصورة البسيطة في مظهرها وجوهرها، فلم نجد أيضا صورة شعرية مركبة أو صورة شاردة نتوقف عندها كثيرا، ولم نجد كسرا للمتلازمات اللفظية التي من أمثلتها (سواعد الأحرار – غليظ القلب – زواجك الميمون).

ولكن نلاحظ وجود سلاسة في الأداء إذا اعتبرناه . نحن . ميزة في أداء طارق عبد الغني الشعري، فقد يعده البعض عيبا جوهريا، فيصنف الشاعر على أساسه إلى مجموعة الشعراء التي أهدرت مكتسبات القصيدة الحديثة أو منجزاتها وتقنياتها، فلجأت إلى الكتابة التقليدية التي ترتكز على الجزئيات النمطية المسطحة والمكررة، ولكن في ثوب تفعيلي.

غير أن الشاعر – بالفعل – يقع أحيانا في دائرة العادي والمألوف فلا يقدم لنا شعرا بقدر ما يقدم كلمات لا تحمل أية دلالة شعرية، مثال على ذلك نصه "حبك نار" الذي يحيلنا عنوانه – شئنا أم أبينا – إلى أغنية عبد الحليم حافظ الشهيرة "نار يا حبيبي" يقول طارق عبد الغني:

حبك نار

وأنا خيرت ما بين التمرة والجمرة

فاخترت الجمرة

فأنا من دونك محروق

وسأحرق دوما بين يديك

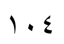
والأفضل عندي بين يديك.

ويبدو أن هذه الكلمات تنتمي إلى بدايات الشاعر، وكان من الأفضل إغفالها عند إعداده لديوانه هذا، ويبدو أنه كانت لدى الشاعر فكرة يريد عن طريقها إقامة المفارقة بين التمرة والجمرة، ومن ثم تتفجر القصيدة من خلال هذه المفارقة الدرامية، مثلما رأينا قصائد كثيرة تتفجر من خلال إقامة المفارقة بين الماء والنار، أو بين الليل والنهار، على سبيل المثال، ولكن لم ينجح طارق في إقامة هذه المفارقة، فأحسسنا بأن النص مبتور أو غير مكتمل، أو أن هناك شيئا ما ناقصا فيه.

وخلاصة القول أنه على الرغم من أن الشاعر طارق عبد الغني يتمتع بحس نقدي عال لأعمال الآخرين، إلا أنه أمام قصائده التي جمعها في هذا الديوان يقف شبه عاجز عن نقد نفسه أو انتقاء قصائده، أو على الأقل اختلط عنده القليل الجيد بالكثير غير الجيد، وفي يقيني أن معظم العيوب والأخطاء – ومعظمها أخطاء في الوزن واللغة – التي وقعت في هذا الديوان كان مطبعيا، وبما أن الديوان مطبوع على نفقة الشاعر، فهو مسئول أولا وأخيرا عن هذه الأخطاء الطباعية التي كان عليه ألا يسمح

بوجودها في ديوانه، وألا يوافق على الطباعة النهائية للديوان مادامت هي ماثلة علي ورق التجارب أو البروفات.

ونحن في انتظار أعمال شعرية قادمة لطارق عبد الغني أكثر تألقا وأكثر إشراقا، فهو يمتلك الحس الشعري والحس النقدي معا والذي يجعله في طليعة أدبائنا الشباب.



عبدالناصر الجوهري وقصائده السياسية غير الزاعقة

من بين عشرات أو مئات الشعراء الشباب في مصر الآن، يبرز صوت عبد الناصر أحمد الجوهري الشعري، من خلال ديوانه الجديد الذي اختار "لا عليكِ" عنوانا له، على الرغم من أنه ليس أفضل عناوين قصائد الديوان، فهناك عناوين أفضل منه، من وجهة نظري، مثل: "مرثية للعشق الندي"، أو "رسائلك لا تحمل ختم الديوان"، أو "ردي على حديقتي" وغيرها. مثل هذه العناوين الثلاثة وغيرها كان من الممكن أن تصلح عنوانا لديوان الجوهري، وعلى الرغم من ذلك يبرز من خلال هذا العنوان الذي اختاره الشاعر لديوانه "لا عليك" أغلب خصائص الديوان، وخاصة الاتجاه الوطني أو السياسي غير الزاعق الذي تحمله نبرة القصائد، فالقصائد الأولى توهمنا أن الشاعر يخاطب حبيبته الأنثى من خلال مفردات العشق والغزل والهيام التي نجدها بكثرة في أعمال شعراء الرومانسية، مثل: العشق واللوعة والوجد والسهد وترانيم الليل والمواجيد وشغاف القلب واللهفة.. وما إلى ذلك.

ولكن يتضح بعد ذلك، وبالتوغل في قصائد الديوان، أن الشاعر يقصد بضمير المخاطب (الكاف المكسورة في العنوان: لا عليكِ) مصر، أي أنه يقصد لا عليكِ يا مصر، وهنا تتحول الأنثى/ المرأة إلى الأنثى/ الوطن، الأنثى/ مصر، ومثلما خاطبها معظم الشعراء والأدباء المعاصرين بضمير المؤنث: إيزيس مثلا عند الكثيرين، أو بهية، من البهاء، عند

د. رشاد رشدي مثلا أو نجيب سرور (ياسين وبهية) وأحمد فؤاد نجم (مصر يامه يا بهية/ يا أم طرحة وجلابية) أو زهرة، الوردة الجميلة، عند نجيب محفوظ (في ميرامار) أو فؤادة . من الفؤاد . عند ثروت أباظة في "شيء من الخوف" وغيرهم، نجدها أيضا تتخذ صفة المؤنث عند الجوهري، ولكن بدون تعيين اسم لها.

وإذا كان معظم الأدباء والشعراء السابقين كانوا ينطلقون من موقف الخوف على، أو الدفاع عن أو الإعجاب بـ بهية أو زهرة أو إيزيس، أو فؤادة، فإن الجوهري ينطلق من موقف الخوف من، أو العتاب لهذا الضمير الأنثوي أو الرمز الذي لم يعين اسمه. يقول في مطلع قصيدة "لا عليك":

لا المساء الذي أتعبته المفازاتُ

غنَّي

ولا النورس المستجيرُ ..

يحط علي راحتيكِ

لا عليكِ

إنني لا أخاف الوقوفَ علي سور حاميتي

وأخاف من العسس..

المتربصِ في ناظريكِ لا عليكِ

وينهي القصيدة بقوله:

والصحو يهمي ذبيحا على قدميكِ

لا عليكِ

لا عليكِ سوي

أن تمدَّي لنا.. مرة .. ساعديكِ

في هذين المقطعين من القصيدة، دلائل الخوف من نظرة العين والمراقبة المخابراتية، إن صح التعبير، وكأن الشاعر في جملة شعرية قصيرة ينقلنا إلى عالم رواية "١٩٨٤" لجورج أورويل، وبعد أن كانت العين واحة الاطمئنان والأمان، ومبعث العطف والدفء والحنان، أصبحت العين مخبرا وعميلا غير سري ورقيبا على أبناء الوطن المخلصين الذين لا يأبهون ولا يخافون من الوقوف على خط النار أو خط الحدود حفاظا على الوطن من هجمات الأعداء (لا أخاف الوقوفَ على سور حاميتي) وعلى الرغم من ذلك يخاطب الحبيبة الأم/ الأنثى/ الوطن، ويقول لها: لا عليكِ.

وفي نهاية القصيدة تتحول بنية الخوف من هذه الأم الحبيبة إلى بنية عتاب أو رجاء أو أمنية أو توسل:

لا عليكِ سوي

أن تمدي لنا.. مرة.. ساعديكِ..

ولنتوقف عند (مرة)، التي تحمل شحنة من التوسل من هذا الابن إلى أمه المنصرفة عنه، والتي يود أن يلقاها أو تساعده ولو مرة واحدة، بعد أن تركته في مهب رياح الأفاعي والمستعمرين الجدد والعولمة التي يشير إليها الشاعر غير مرة في قصائد أخري بالديوان (هذي عيري/ أتعبها نفس غبار الحزن/ ونفس صليل العولمة) على سبيل المثال. هذا الرجاء وهذا التوسل المفتوح، به بصيص من أمل، فعلى الرغم من كل ما حدث، ويحدث، وتقع آثاره على الشاعر/ الضمير الحي اليقظ لجموع المخلصين لهذا الوطن، فإن هناك بصيص أمل، أن يُجاب طلبه/ طلبنا، أو توسله/ توسلنا، أو رجاؤه/ رجاؤنا، فتمتد يد المساعدة للنهوض من كبواتنا.

لا عليك سوى أن تمدي لنا.. مرة .. ساعديكِ مرة واحدة، أو فرصة واحدة، لتري كيف يهب أبناؤك للزود عنك، وانتشالك من براثن المستعمرين الجدد، ومن سلبيات عصر العولمة، فهل تمنحيننا هذه المرة الواحدة، أو تلك الفرصة؟.

ولعل سائلا أو قارئا متفاعلا مع قصائد الجوهري يسأل: ما الحال لو لم يُمنح أو يعطَ الشاعر تلك المرة، أو الفرصة؟ هل يبقى الحال على ما هو عليه، وعلي المتضرر اللجوء إلى.. (إلى ماذا؟).

إجابات مفتوحة، مثل نهايات الروايات المفتوحة، وعلى كل قارئ أن يضع النهاية أو الإجابة التي يريدها أو يراها. وتلك هي متعة الفن الجيد،

أو الشعر الجيد الذي يثير الفكر والتأمل، ويخلق نوعا من التفاعل مع النص، مع عدم الإخلال بالشروط الفنية الأخرى، فالشعر ليس مجرد فكرة تأتي أو ترد على خاطر الشاعر، فيدونها دون مراعاة شروط الشعر الأخري.

من هنا يأتي حرص الجوهري على اختيار عنوان قصيدة "لا عليكِ" ليطلقه على ديوانه الجديد، علي الرغم من عدم شاعريته في الوهلة الأولى، وعلى هذا تحمل هذه القصيدة أغلب ملامح الديوان، والتي منها: الحرص على موسيقى الشعر من خلال استخدام تفعيلات الخليل دون الدخول في مغامرات موسيقية أو إيقاعية أخرى، والحرص على استخدام التقفية بشكل متواتر يسهم في إبراز العناصر أو القيم الموسيقية، والحرص على سلامة اللغة العربية مع تطعيمها بألفاظ أو عبارات مستحدثة من أمثال: العولمة، الحداثة، الأسلاك الشائكة، حظر التجوال، الأباتشي، المارينز، مانفستو، وغيرها. إلى جانب استخدام قاموس صوفي ولغوي (عن اللغة نفسها)، ينجح الشاعر في تضفيره مع قاموس المفردات الرومانسية والعصرية السابق الإشارة إليها.

سنجد من مفردات هذا القاموس الصوفي واللغوي على سبيل المثال: فضاءات الروح، ماذا في الجبة؟ التي تنقلنا إلى قول الحلاج أو بشر الحافي (ما في الجبة غير الله) وغيرها، سنجد إلى جانب ذلك أيضا: سيبويه والنحاة (سيبويه.. أغثنا/ قد فرَّ حدس النحاة). كل هذا يمنح قصائد الديوان حيوية وحركة زمنية ممتدة في اللغة والتاريخ، فضلا عن

تفاعله مع قضايا الواقع العربي والإسلامي، وخاصة في فلسطين والعراق، وأبرز مثال على ذلك قصيدته "بكائية أخيرة لأعرابي" التي يتساءل فيها:

من سرق قميص الفجر

المنشورَ علي حبل عروبتنا؟

هكذا تتسع الرؤية من الوطن الصغير (مصر)، إلى الوطن الأكبر (العالم العربي) وهو عندما يتساءل عن السارق، فليس لأنه لا يعرف الإجابة، ليس سؤاله سؤالا للاستفهام، أو حتى الاستنكار، وإنما سؤال يقصد به إثارة غضب القارئ، وقد يحوله إلى طاقة فعل لاستعادة قميص الفجر المسروق، خاصة بعد أن تساءل قبلها: مَن عَقَرَ جوادي؟ إنه يعرف الفاعل، يعرف من عقر جواده/ جوادنا العربي الأصيل حتى لا يصهل ولا يحمحم في وجه الأعداء والمستعمرين الجدد، وحتي لا يستطيع الفارس العربي اعتلاءه والتوجه به إلى ميدان المعركة، وحتى يُبطَل عمل الآية الكريمة "وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل، ترهبون به عدو الله وعدوكم"

كيف نعد رباط الخيل، والخيل معقورة، أو مربوطة بإحكام وقوة، ولا تقدر على الحركة. وبديهي أن الجواد هنا رمز لكل أسلحة الميدان التي من الممكن إعدادها وإنها أسلحة، في حالتنا هذه، وفي قصيدتنا تلك، معقورة، أو مخزونة لا تغادر مخازنها الجديدة إلا إلى مخازن الكهنة، على الرغم من ملايين الدولارات أو المليارات المدفوعة فيها، ولكن أن تخرج

للمواجهة أو الدفاع أو الاستخدام الفعلي، فهو أمر بعيد المنال؛ لذا كان من الطبيعي أن يُسرق قميص الفجر المنشور على حبل عروبتنا، فلا يوجد من يحميه، ولا يوجد السلاح الذي يدافع عنه، فالأسلحة كما رأينا في مخازنها، خاصة بعد أن قتل الحادي. والحادي لفظ يتواءم مع الجواد، كلاهما من بيئة لغوية واحدة، وكلاهما رمز شفيف لما وراءه من دلالات ومعان – أيضا – السؤال عمن قتل الحادي، يأتي في مرتبة السؤال عمن عقر جوادي؟ والجميل في هذه القصيدة هو تلك القفزة المفاجئة في قاموسها وألفاظها التراثية الصحراوية مثل: القوافل والكوخ والمعلقات والأوتاد ومرفأ الأجداد والأرض القحطانية، لنرى أمامنا المارينز والأباتشي وما يرمزان إليه من قوة وغطرسة واستعلاء واستعمار جديد وآلات الحروب الحديثة. يقول الشاعر في تلك النقلة أو القفزة في عالم القصيدة:

امنع عني المارينز

الأباتشي

لا تجعل قافيتي سوطا للجلادِ

وتذكَّرْ

أني كنت أقاتل من أجلك

في نفس الأصفادِ!!

إنه يخاطب طير الوادي، ويقول له في بداية القصيدة:

اسمع يا طير الوادي

أول آت من رحم العتق

سنحتكم إليه

من عقر جوادي؟

وكأنه يذكرنا بتلك الواقعة القريشية، حين اتفق سادة قريش في تحكيم أول داخل عليهم في الكعبة الشريفة، بشأن رفع الحجر الأسود أو الأسعد لوضعه في مكانه من الكعبة، فكان أول الداخلين النبي الأمين محمد ﷺ.

هذا التوظيف التاريخي لأحداث معاصرة يمنح قصيدة عبد الناصر الجوهري بُعدا فنيا مهما، ويكسبها أصالة تراثية منتقاة، فليس كل ما في التراث يصلح استخدامه، وفي الوقت نفسه فإن ما يصلح استخدامه يجب توظيفه أو استخدامه بذكاء فني واقتدار لغوي ليتفاعل معه القارئ. وهذا ما التفت إليه شاعر مثل أمل دنقل الذي يعد من أكثر الشعراء المعاصرين توظيفا ذكيا وناجحا للتراث العربي، ونذكر من أعماله أو قصائده في هذا الخصوص: "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، و"لا تصالح"، و"مراثي اليمامة"، وغيرها.

ولكن ما المقصود بطير الوادي الذي يوجه إليه الشاعر دفة حديثه في أول القصيدة، ثم في وسطها تقريبا في قوله:

اسمع يا طير الوادي

هب أنك لا تعلم قاموس النجدة

أو حتى لا تدري سر الإبحار

إلي الأمجادِ

قد نتوقف قليلا عن دلالة هذا الطير، ونتساءل هل المقصود به الحرية؟ ولنختبر هذا الفرض.

إن الطائر هنا ليس مكبلا في قفص من حديد، ولكنه يعيش في الوادي بكل رحابته واتساعه، ومن ثم يملك القدرة على التحليق والطيران هنا وهناك، وهو يأتي على عكس الصورة التي قدمها لنا الشاعر عن النوارس والعنادل في قوله:

ها أعشاشي المسلوبة..

تهجرها أسراب الصحو..

قبيل محاصرة .. نوارس (قدسي)

وعنادل (بغدادي)

اسمع يا طير الوادي

إذن هذا الطير غير محاصر وغير مكبل، ومن ثم يصلح لأن نختاره رمزا للحرية التي يشكو إليها الشاعر، فالكل يتحدث باسم الحرية،

واحتلال العراق جاء باسم الحرية ونشر الديموقراطية، فلم يجد الشاعر بدا من الشكوى إلى هذه الحرية، ورفع الأمرِ لها بل سؤالها مَنْ عقر جواده الذي سيدافع به عن قومه؟ ومن يمنع عنه المارينز والأباتشي التي تستخدم باسم تلك الحرية في الهجوم والعدوان والاحتلال والقتل والتشريد والتدمير والإبادة إلى آخر هذا القاموس؟.

تلك كانت وقفة مع، أو إطلالة على بعض قصائد ديوان "لا عليكِ" للشاعر الشاب عبد الناصر الجوهري، الذي صدر عن سلسلة "أدب الجماهير" التي تصدر في المنصورة، ويشرف عليها الكاتب الكبير فؤاد حجازي، اتضح من خلالها أهم خصائص الشعر لديه، واتجاهاته وملامحه، وهو يعد، من وجهة نظري، مكسبا جديدا للحركة الشعرية العربية المعاصرة.

عصام عبد الوهاب، ورحلة الذات المعذبة

"شمس الهدي" هو الديوان الأول للشاعر عصام عبد الوهاب الذي لجأ إلى الكتابة في الشكل التقليدي أو العمودي، واحتوى ديوانه الصغير (في شكله) على أكثر من أربعين قصيدة عمودية توزعت على أحد عشر بحرا شعريا، نذكرها حسب الترتيب التنازلي لعدد البحور (الكامل ٧، الخفيف ٥، المتدارك ٥، الطويل ٤، الوافر ٤، الرمل ٣، البسيط ٢، السريع ٢، المتقارب ٢، الهزج ١، الرجز ١، ثم المجزوءات بعد ذلك: مجزوء الوافر ٢، مجزوء الرجز ١، مجزوء الرمل ١).

وتنوع البحور الشعرية على هذا النحو في ديوان عصام عبد الوهاب، يشي بمقدرة موسيقية عالية، خاصة أنني لم ألاحظ كسرا شعريا في أي بحر من هذه البحور، سوى القبض غير المأنوس للتفعيلة (مفاعيلن) في حشو الشطر الأول من البيت السادس من قصيدة "أغنية للحب" (ص ٦٩) والتي جاءت من بحر الطويل، وفيه يقول الشاعر:

"سأنسِجُ من زهور روضتنا طَوْقًا"

وهذا القبض يحول التفعيلة مفاعيلن إلي مفاعلن، بحذف الياء، وهو كما سبق القول غير مأنوس أو مستحب عند العروضيين.

ونسجل هنا تمكن الشاعر من لغته العربية ومهارته في تطويعها لأفكاره ورؤاه وغير أننا نقول إن هذا الشكل التقليدي لم يفرز جديدا لدى

الشاعر سواء في الموضوعات التي يعالجها أو الصيغ التي يستخدمها، وهو عندما حاول أن يخرج من إسار هذا الشكل إلى شكل آخر في بعض أجزاء قصيدته "زخم"لم ينجح كثيرا وجاءت كلماته وموسيقاه رتيبة مملة لم تغنم من الشكل التفعيلي برؤى جديدة، ولا استخدامات موسيقية مغايرة، لما عهدناه عنده في الشكل التقليدي.

وغير أننا – على الرغم من ذلك– لم نعدم وجود صور شعرية جديدة ومبتكرة في ثنايا هذا الشكل مثل: الموج دم من أوصالي (قصيدة لن ترحل)، والطهر يبني في عيوني مسجدا (قصيدة لا تغضبي)، نهري سراب يحتويه النضوب (قصيدة الوشي الكاذب).. الخ.

ولعل المتأمل في قصائد هذا الديوان يستطيع أن يرى كم الحزن واليأس والمرارة والألم الذي يعتصر الشاعر، وعلى الرغم من أنه شاعر شاب، إلا أن إقباله على الحياة يتسم بشيء من الشك والريبة والضبابية، وهو وضع طبيعي لمثله من الشباب في عصرنا الحاضر الذي لم يعترف إلا بالقيمة المادية في التعامل بين البشر، لذا فقد كثرت مفردات مثل: السراب، الظلام، الليل، الاغتيال، السم، النوى، الزيف، الوجع، الألم، الحزن، الأشلاء، العطش، الضباب، القبور، الآلام، القلق، الغرق، الغياب، البكاء، الحصار، الغدر، الخوف .. إلى آخر هذا المعجم الظلامي أو غير المشرق في مفرداته اللغوية.

وحينما نجد قصائد توحي بالأمل والإشراق، فإنه يحيلها على المستقبل الذي يأمل أن يتحقق ويكون بديلا للحاضر الذي يعاني فيه

ومنه، ومثال على ذلك قصيدة "حلم الأيام" وقصيدة "غدا تعود ليالي الحلم"، فهاتان القصيدتان عبارة عن حلم أو رؤيا يود الشاعر أن تتحقق على أرض الواقع، يقول الشاعر في القصيدة الثانية:

يمضي وفي مقلتيه الفجر مَرْكَبةً

يصغي لطير شدا في كرمة الفلقِ

والطيرُ يعلو فتسمو فيه عزمتُهُ

فينبذ الأسرَ للأسوارِ لم يُطِقِ

حُييتَ يا أملا للروح يعشقه

خُلْدًا يعيد مني الأحلام للشفقِ

يبني ظلالَ المني والأرضُ باسمةٌ

عند الندي ويقينُ الفجر في الألقِ

وتنطلق معظم قصائد الديوان من هذه الذات المعذبة، المفعمة بالأسى والحنين، ومن ثم كثرت التعبيرات الوجدانية، التي تدور حول هموم الشاعر وأحزانه وآلامه، ومن ثم فإنها تنتمي في معظمها إلى الاتجاه الرومانسي الذي راده في الثلاثينات والأربعينات شعراء كبار من أمثال: إبراهيم ناجي، وأحمد رامي، وصالح جودت، وأبو القاسم الشابي، وغيرهم.

وعلي الرغم من هذه الذات المعذبة، فإن الشاعر لم يغفل عن قضايا وطنه وقضايا أمته العربية والإسلامية، وهنا يتضاعف العذاب وتكبر

محنة الشاعر التي تعبر حدود جسده وروحه لتحلق في آفاق واقع عربي متردٍّ، وقد عبرت قصائده "صرخة شيخ المخيمات"، و"حرب الخليج"، و"أنشودة إلى فتاة فلسطينية" و"حضارة من هي؟" وغيرها عن هذه المعاناة.

يقول في قصيدة "صرخة شيخ المخيمات":

يا بني الضادِ قد تشفَّى عدوي

في مماتي وذِلَّتي والعويلِ

مَنْ مُجيري من الزمانِ فإنِّي

لم أعُد قادرًا لتجميع جيلي

الدموعُ الغزارُ ترجو أناسًا

أمعنوا في الخداع ظنوا رحيلي

أمَّةَ العالمين هلا سمعتِ

صوتَ عقلٍ يردُّ بعض الجميلِ

وإذا كان الشاعر أحمد شوقي يقول في إحدي روائعه:

"خدعوها بقولهم حسنا

والغواني يغرهنَّ الثناءُ"

فإن عصام عبد الوهاب، ومن خلال رحلة الذات المعذبة، يستثمر هذا البيت المشهور في قوله: (والغواني حسنهنَّ كذوبُ) في قصيدته (الوشي الكاذب).

إن هذه الذات المعذبة قد أفرزت العديد من القوافي المنكسرة أو المكسورة، وبعملية إحصائية بسيطة أجريناها على قوافي الديوان اتضح لنا أن عدد القصائد التي تنتهي بقافية مكسورة كان **٢١** قصيدة (أي أكثر من نصف العدد) يليها القصائد التي تنتهي بقافية نصب أو مد، وكان عددها **١١** قصيدة، بينما تعادل عدد القصائد التي تنتهي بقافية مضمومة أو مرفوعة مع عدد القصائد التي تنتهي بالسكون أو بقافية ساكنة، وعدد كل منها بلغ أربع قصائد.

وتبقى هناك ملاحظة شكلية على القراءة البصرية لقصائد هذا الديوان، فالديوان مكدس بالقصائد بطريقة متعبة للعين، كما أن ضبط الحروف أو تشكيلها كان ضبطا أو تشكيلا يدويا، مما أسهم في الإحساس بتكديس القصائد، ولم يوجد فراغا تشكيليا أو حتى رسوما مصاحبة تخفف من حدة هذا التكديس، ولنا أن نتخيل أكثر من أربعين قصيدة بعضها طويل، والبعض الآخر متوسط الطول، في هذا الكم القليل من الصفحات (**٩٤** صفحة من القطع الصغير).

وأعتقد أن هذا لا يقلل من قيمة المبدع ولا من قيمة ديوانه "شمس الهدي".



علي عبدالمنعم وديوان شعري يناهض الأمركة والعولمة

قد يوحي عنوان هذا الديوان "وفاض نهري نورا" للشاعر علي محمد عبد المنعم بأن قصائده ستجئ من الشعر الصوفي، ولكن بتصفح القصائد (وعددها إحدى وثلاثون قصيدة) نجد أن أغلبها من الشعر الاجتماعي والعاطفي والسياسي، إن صح التقسيم علي هذا النحو.

بل إنني لم أجد قصيدة ضمن الـ ٣١ بعنوان الديوان "وفاض نهري نورا"، ويبدو أن الشاعر انتقي هذه الجملة من إحدى قصائده التي لم يعنون بها القصيدة نفسها والتي يقول فيها:

وفاض نهري بالقوافي المبصرة

ترى رياض العامرة

من بعد قضبان السطور الجائرة

ولم يعد يجري سدى مداه

فقد رأي نورا على نور تناهي ضوؤه

يحكي شموسا زاهرة

هذا المقطع الذي يوحي بأننا سنقرأ على غراره في أجواء الديوان لم نره يتكرر كثيرا. فالشاعر مشغول بقضايا اجتماعية وسياسية أخرى، مثل

قضـية المطلقـات في المجتمـع على سـبيل المثـال، حيـث نـراه يقـول فـي قصيدة "أنا مطلقة":

بطاقتي قالت:

أنا مطلقة

هوية ضائعة ممزقة

أما كفاني ذكريات بائسة

أظلم فيها نصف عمري

في ليال عابسة

لأنني في عالم الرجال أنثى

عاتبوني .. صنفوني مذنبة

على هذا النحو من المباشرة والحرص الشديد على التقفية المستمرة في إطار الشعر التفعيلي، وعلي هذا النحو من معالجة القضايا المجتمعية مثل قضية المرأة المطلقة وغيرها، تمضي قصائد الديوان الأول الذي صدر عن سلسلة إشراقات جديدة بالهيئة المصرية العامة للكتاب، للشاعر علي عبد المنعم.

وينبغي الإشارة إلى أن الشاعر يملك نفسا شعريا طويلا في بعض قصائده التي أرى أنه لو كثفها واستغنى عن بعض سطورها لجاءت أكثر

تماسكا وكثافة، ومثال على ذلك قصيدته "القديس والظباء" ص ٥٥ التي يقول فيها:

وإذا بسفينة نوح تصرخ فينا:

ويحك لا تتأمرك..

ويحك لا تتعولم..

يتأمرك أو يتعولم من يتلون كالحرباء..

بلا وطن وبلا مذهب.

هذا التكرار ضد فكرة الكثافة الشعرية واختزال الشعر في كلمات إشارية تومئ أكثر مما تصرِّح.

ولكن كما قال أستاذنا الراحل د. محمد زكي العشماوي في دراسته الملحقة بالديوان إن هذه هي طريقة الشاعر في التعبير حيث يقول عن لغة الشاعر وصياغته "أنهما كانا صادقين في التعبير عن شخصيته." وأنه "يستخلص صور الحياة، ويركبها على النحو الذي يستسيغه ذوقه"

وإن كنت أختلف مع أستاذنا في قوله إن الشاعر "تعمد الابتعاد عن الرنين والفخامة"، لأن الديوان ممتلئ بهذا الرنين والجرس الموسيقي العالي، إلا إذا كان أستاذنا العشماوي يقصد بالرنين معنى آخر غير الرنين الموسيقي.

ونلاحظ في الديوان نفَسا قصصيا ودراميا يشي بقدرة الشاعر على خوض غمار الكتابة في المسرح الشعري، وليته يجرب ذلك فالقضايا المجتمعية والسياسية التي يعالجها بطريقته الأدائية، ورؤيته لها، وتمكنه من اللغة والأوزان ذات الإيقاع العالي تؤهله للكتابة إلى المسرح الشعري ومخاطبة المشاهدين بالصالة.

ونقتطع هنا جزءا من قصيدته "الحب بالأُذن" التي تفصح عن طريقته السردية:

جاء الرنين قاطعا

حبل الفكر

جريت ثائرا

رفعت هاتفي

إذا بأنثى صوتها

عذب رقيق كالملاك

أطلت ما استطعت من حديثها

وسايرتْ إطالتي

وتمضي القصة على هذا النحو ويتواعدان ويذهب إليها طائرا، وفي هذا يقول:

ذهبت طائرا إليها

فوق صدري فُلة

علقتها علامة عند اللقاء

من صوتها

رسمت صورة لها

وهكذا، ثم يتضح من خلال السرد أنه وجدها دميمة، ويطفو أبو نواس على مسرح الأحداث معلقا:

وجاءني أبو نواس غاضبا معاتبا:

"هذا جزاء من يحب بالأُذن"

ومن أمثلة الشعر السياسي في ديوان "وفاض نهري نورا" قصيدته "نداء إلى قطز" التي يقول فيها:

ضاع العراق يوم أن.. وأن.. وأن

ونقبوا عن كلَّ أن..

من قبل أن..

نلقى جحيما من محن

هكذا يعبر علي عبد المنعم بطريقته، من واقع رؤيته للعالم، في القضايا السياسية والاجتماعية والعاطفية، التي أوحى لنا عنوان ديوانه بأننا سنقرأ ديوانا من الشعر الصوفي، ولكن خابت توقعاتنا.



خربشات عمر عبد العزيز الشعرية

ما بين الذاتية المفرِطة، والموضوعية المحلِّقة، تجئ قصائد ديوان "خربشات" للشاعر الشاب عمر عبد العزيز حاذق، الذي غامر كثيرا بإصدار هذا الديوان، وهو يخطو أولى خطواته الواثقة في عالم الشعر الرحب.

ولاشك أن شاعرنا الشاب يتمتع بموهبة شعرية أصيلة، صقلتها دراسته العلمية في قسم اللغة العربية بكلية الآداب . جامعة الإسكندرية، الأمر الذي ساعده على الغوص في عالم التراث الشعري، ودراسته دراسة منهجية، أفاد منها إفادة كبيرة، وفي الوقت نفسه كانت عينُه لا تتحول عن إنجازات الشعر العربي الحديث على يد فرسانه الجدد من أمثال: بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل، ومحمد إبراهيم أبوسنة، وفاروق شوشة، وأحمد سويلم، ومن جاء بعدهم.

لقد استوعب عمر الدرس الشعري الحديث، كما استوعب الدرس الشعري الأكاديمي، ولكنه عندما أراد أن يبدعَ شعرا يحمل اسمه وسَمْته، لجأ إلى عالمه الخاص، ينهل منه قصائده، ولأن تجاربه في الحياة مازالت قصيرة، وحواره مع المرأةلم يزل في بدايته، فإنه يلجأ إلى عالمين محددين واضحين تماما له ولقارئه، هما: عالم الانتفاضة الفلسطينية بكل أبعادها،

وعالم الذات بكل هواجسها وإشراقاتها وفيوضاتها وأحزانها الصغيرة والكبيرة.

في قصيدة بعنوان "إبريلزم" (ويلاحظ إضافة اللازمة الإنجليزية "لِزْم" إلى شهر أبريل) أنه يقدمها بقوله: إلى ذكراي شعرا، حيث كتب أول قصيدة في شهر أبريل ١٩٩٨، وكتب أول قصيدة تفعيلية في شهر أبريل ١٩٩٩، وبإضافة لِزْم، لأبريل، يدلنا على أن الشاعر يحلم بتأسيس مذهب شعري أو مدرسة شعرية جديدة في الشعر العربي المعاصر، وهو في هذه السن الغضة، ويدل أيضا على التصاق الشاعر الحميم بذاتيته، وحلمه بتحقيق تلك الذات على مستوى أدبي عريض، عن طريق تأسيس مدرسة شعرية أو أدبية جديدة.

يقول في قصيدة "منام غامض في ليل غميق":

وأنا في الأثير..

أتكثَّفُ في ردهات السماء رذاذا من الشبق المعتم

فأرى قدميَّ تسوخان في رملها المتحرك..

أُعلق في غيمة..

أستكن..

أتمدد فوق لزوجتها..

أتلحف نومي..

فيصفعني موج حلمي:

(أراهم يبولون خلف حوائط "قسمي"،

يشدون ستراتهم، متغنين للماء والزرعِ والمستدير الحسنْ:

نظرة فابتسامة

فلقاء !!

.. وكأن لم يكن)

يبرد الجو حول السماء

فتأخذها رجفةٌ ..

تتبولني قطرات زجاجية تتفجر فور ارتطامها بالشوارع

تفرشها بالشظايا،

وتعجن فيها القمامة .. الخ.

لعل هذا المقطع يشي بأسلوب عمر عبد العزيز الشعري، الذي نلاحظ فيه مؤثرات سيريالية في مثل قوله: "تتبولني قطرات زجاجية"، كما نلاحظ مؤثرات من شعر الحداثة بعامة، فضلا عن مؤثرات من شعراء سابقين، كأحمد شوقي، في قول شاعرنا عمر عبد العزيز: نظرة فابتسامة

فلقاء. وتتجلى الذاتية المفرِطة في قوله "حوائط "قسْمي". والقِسْمُ الذي يُشير إليه الشاعر، مع إضافة ياء الملكية، هو قسم اللغة العربية بكلية الآداب، الذي كان الشاعر أحد طلابه منذ زمن يسير، وقد لعب هذا القسم دورا بارزا في قصائد الشاعر، لدرجة أنه يكتب أسفل بعض قصائده، أنها كتبت على عتبات هذا القسم يوم كذا، في الساعة كذا، ويبدو أنه لم يكن هناك ود بينه وبين بعض أساتذته في هذا القسم، فهو يلجأ إلي صيغة التصغير (أُسيتذتي) في قوله:

وأنا في السرير..

أتأمل كيف تركَّبُ كِسْراتُ عظمي

كطفل صغيرْ..

ينحني فوق دميته..

ويركَّبُ أشلاءها في أسي وأمومة

وأنا، وأسيتذتي الـ ، وأشعتي المستضامة

في وريقات ذاكرتي بقعٌ من ندامة.

هذه الذاتيةُ المفرِطة، يقابلها علي الطرف الآخر قصائد كتبت من وحي الانتفاضة الفلسطينية، فقد حرك استشهاد الطفل محمد الدرة، كوامن الشاعر، فتخلص من ذاتيته، وانطلق يكتب عن أطفال الحجارة، وشهداء الانتفاضة بأسلوب شعري جديد، يستخدم فيه تقنية الحذف، أكثر من

استخدامه للكلمات، يقول في قصيدة "خربشة علي جدار قبر" علي سبيل المثال:

لا تصالـ (فهو لا يكمل فعل النهي: لا تصالح)

يا ليتني كنتُ .. (ولا يكمل الأمنية)

وكأن استشهاد هذا الطفل الفلسطيني الصغير، جعلنا نُصابُ بالخرس.. وقد عبر الشاعر عن هذا الخرس، بحذف كلمات بأكملها كان ينبغي كتابتها، أو حذف جزء من كلمات، وأعتقد أن الشاعر نجح في استخدام أسلوب الحذف هذا، في تلك القصيدة.

أيضا هناك قصيدة "أربع خطب عربية بليغة جدا"، وهو يلجأ فيها إلى أسلوب التهكم علي خطباء أمتنا العربية، وعلي وجه التحديد خطباء المساجد، كما أن هناك قصيدة تحمل عنوان "خربشة بحرية" مهداة إلى الشهداء من بني الرضاعة: ضياء الطميزي وإيمان حجو. وهذه القصيدة تتكون من مقطعين، وكتبت في ٢٣ يوليو ٢٠٠١ (أي في الذكرى التاسعة والأربعين للثورة المصرية) والمقطع الثاني جاء بعنوان احتفالية لمهرجان ٢٣ يوليو، وبذلك يربط الشاعر بين ذكرى الثورة المصرية والانتفاضة الفلسطينية.

في المقطع الأول الذي جاء بعنوان "شمس وبحر ورمل" اعتمد الشاعر على أسلوب السرد الوصفي التأملي من خلال استخدام الجمل الاسمية:

السماوات مخطوفة اللون

مشبوحة النظرة

الشمس معصوبة العين بالسحب

قرصنة من طراز جديد

تزاول أعمالها

في هذه السطور الخمسة – علي سبيل المثال – لم نجد سوى فعل واحد فقط هو (تزاول) بعكس المقطع الثاني الذي كثرت فيه الأفعال من أمثال (تطفو، تبقبق، تروي، يطَّرحون، يصيرون، يلتمسون، يموءون، يستكشفون، .. الخ). ومن رحلة الأسماء إلي رحلة الأفعال، يكمن الإبداع الشعري، الذي أراد أن يؤكد على الهوية، (هوية الثورة المصرية، ثم هوية الانتفاضة الفلسطينية) فكان لابد من تحديد المسميات في البداية، وعلى سبيل التذكر فإن الله عندما خلق آدم علَّمه الأسماء أولا، بنص الآية القرآنية الكريمة (وعلم آدم الأسماء كلها).

ثم بعد ذلك يجئ الفعل (فعل الثورة، ثم فعل الانتفاضة) ومن جراء هذا الفعل كانت الشهادة، فإذا لم يكن هناك فعل، ما كانت هناك شهادة. ولو لم تفجر وفاء إدريس – على سبيل المثال – نفسها، ما كانت هناك شهادة.

احتوى الديوان على مجموعة من الصور (أبيض وأسود)، وعلى الرغم من اعتراضي على وجودها كخلفية للقصائد، التي كُتبت فوقها، لأنها طمست بعض الحروف، إلا أن إصرار الشاعر على وجودها، يعبر بطريقة ما عن مسألة الذاتية والموضوعية التي تميزت بهما قصائد الديوان، فبعض الصور تواكب إحدى القصائد المكتوبة عن الانتفاضة الفلسطينية، والبعض الآخر كان صورا للشاعر نفسه وهو طفل رضيع،لم يبلغ بعد مرحلة الحبو، حيث يتحدث الشاعر عن طفولته الباكرة.

احتوي الديوان أيضا على نص بعنوان "تروبادور آخر"، وفيه يحاول الشاعر التعامل مع مفردات الحياة اليومية، فيقول:

انتُزعت أجهزةُ التنفس الآلي عن أوردتي المهترئة..

انفرجتْ..

هنيهةً.. هنيهةً.. تسرب انتفاخها..

تفعيلةً.. تفعيلةً تنفستْ

وانبثقت عن صدمات كهربية

تسللت إلى قلبي من بين تجاويف العظام الصدئة

إلى آخر القصيدة التي تحولت في بعض أجزائها إلى نثرية فجة، أو تقريرية بحتة، رغم إقامة الوزن، ويبدو أن الحرية التي منحها الشاعر لنفسه على الورق، من استخدام لمفردات غير شعرية أو غير موحية، ساعدته كثيرا

في أن ينتج نصا طويلا كهذا النص الذي يحمل عنوانا غير عربي – رغم كتابته بأحرف عربية – وكما هو معروف فإن شعراء التروبادور، هم الشعراء الجوالون في أوربا، وخاصة في منطقة أسبانيا. والشاعر هنا يتطلع لأن يكون واحدا من هؤلاء الشعراء الجوالين، الذين يحملون آلامهم ليضعوها بين أيدي الناس. لذا فإن اختيار الشاعر لقالب تقريري . أو غير شعري . يصب فيه آلامه، لم يكن موفقا على الإطلاق.

لاشك أننا أمام شاعر مبدع يرتقي سلم الإبداع الشعري بخطى ثابتة، ونحن في انتظار الكثير منه، في مستقبل أيامه، وخاصة بعد أن يتخلص من تأثير أمل دنقل عليه، حيث لاحظنا دخول عبارات دنقلية . إن صح التعبير – مثل (لا تصالح – واحد من جنودك يا سيدي – هل تريد قليلا من الصبر – .. الخ). أما أصوات المتنبي وأبي العلاء المعري، وأبي العتاهية وسواهم من الشعراء القدامي، والتي جاءت جلية في عدد من القصائد، فهو توظيف فني أكثر منه تأثر بطريقة أدائهم الشعري.

فاطمة الشريف ووطن يعاقره الانتظار

"بعد أن أُستبيحت الأمة العربية بأسرها، لم يعد اغتصاب فتاة مسلمة عربية بعمر الزهور سوى مرآة حقيقية لواقع أمة فقدت الشرف، وفُقئت عيون كرامتها، تتلمس زوايا الخيبة في العتمة، وتلعن العمى!.

زمن الذكورة الأحمق يخترق جسد عبير الطفولة، وليس لموتى أحياء غير أن نقيم العزاء لهم في العراء، لتتوالى على عروشهم بصقات شعوب مقموعة.

ما ذنب الطفولة في أوطاننا لتدفع ضريبةَ حمقى لا يعرفون معنى الحياء، وجبناء لا يعرفون كيف يحمون أطفالهم من جنود مجردين من الإنسانية.

فارحلوا عنا يا صنَّاع الهزيمة الكبري المتربعين المتسلطين على بقايا أوطان.

نُساق إلى سوق العبودية، مكبلين بقيودِ تهافتِ قتلى علي حياة بين الحفر، أواهٍ على أمساخ استباحوا التراب والشجر، والكرامة والهوية، فهانت عليهم كبرياؤهم. كيف يجرؤ أن يرفع رأسه أيُّ قزم عربي، بعدما فقدت عبير بكارة أمة، وكم من الوقت يحتاجه أيُّ أبٍ لكي يستعيد هيبته في بيته الصغير، ووطنه الكبير بعد أن تنازل بصك العمالة عن اغتصابه؟

إن كنت اليوم أبكيكِ عبير، فإني أنعي موت الشهامة والنخوة العربية. أخوتك في غزة يُقتلون ويُحرقون، وعيون الوقاحة تشهد خذلان أفعالهم.

عصرٌ سمته حقارة، وليس حضارة، والعار العربي ماض نحو الهاوية، فإلى جهنم وبئس المصير. ليس لامراة عربية حصانة، ولا لعيون طفولة كرامة، نبشوا رفاة موتانا، وبنوا مجدهم تحت القدس، وأنتم يا قذارة العالم تنتظرون. من أجل انهيار بورصة يبكون ويشقون الصدور، ألا يحق لعبير اللحن الحزين أن تبكوه، أم تبكون موت فحولتكم الزائفة؟!.

عار عليكم يا دعاة العهر أن تشهدوا اقتحام الدور، وعبير وحيدة في زاوية باردة تواجه مرارتها، وأنتم على المنصات تتبجحون، أين الأمن وأين جنودكم يتجولون؟!. انتحروا، فذاك فضل لكم، وشرف لنا، لتبحث الثكالى والأرامل عن سفينة نوح وحكايا عمرٍ ارتحل ضائعاً على خطوات أمل مرتجى وفجر مرتقب، فهل تعود الأسطورة من الرماد، أم أن الكوابيس رثاؤنا على ماض ولَّى دون أن يترك أثر بصمة رجل واحد على صلبان المسيح؟!. كلكم يهوذا .. عاد جباناً يشي بالحب لأعداء الحب، ويطفئ النور ليبقي أعداء النور!"

هذه هي كلمات الكاتبة الفلسطينية سوسن البرغوثي، في موقعها على شبكة الإنترنت "المبدعون العرب"، والتي فقدت الحماية في زمن الذكورة العربية، لا أجد خيرا منها مدخلا كي أتحدث عن ديوان الشاعرة التونسية فاطمة الشريف "وطن يعاقر الانتظار" الذي تقدم نصوصه – أيضا – مرثية للأمة العربية التي فقدت كل مقومات الدفاع عن نفسها، وعن طفولتها

الحزينة المستباحة، سواء في فلسطين المحتلة، أو العراق، أو في أي بقعة من بقاع هذا الوطن الذي – بالفعل – يعاقر الانتظار منذ سنوات وسنوات: انتظار المخلِّص، أو انتظار النصر، أو انتظار الكرامة، أو انتظار الحرية، أو انتظار الفرحة، خاصة بعد أن شربت السماءُ البحرَ، وأكلت الأرضُ الهواء، فأين يُطبخ كونُنا؟

لاشك، أنه يُطبخ في البيت الأبيض الأمريكي، وفي الكنيست الإسرائيلي، وستكون الوجبة المسماة "الوطن العربي" دسمة للغاية.

فلماذا إذن هذا الانتظار، الذي لم يسفر عن أي شيء – حتي الآن؟

وفي اللغة: عَقِرَ الرجلُ عَقَرًا: بقي مكانه لم يتقدم أو يتأخر، لفزع أصابه، كأنه مقطوع الرجْل. وعَقِرَت المرأةُ عَقَارا: لم تلد. والعاقرُ من الطيور: ما يصيب ريشَه آفةٌ تعوق نباته.

وأرى أن مثل هذه المعاني اللغوية، تنطبق على وضعنا العربي الحالي. ونتيجة الانتظار الذي طال وطال بغير مبرر، ولم يأت بأي نتيجة حاسمة، أن تبدأ ملامح الإنسان في التبدل والتغير إلى الأسوأ، إنه انتظار محتضر، بل قد يصل الأمر إلى فقدان الهوية، وفقدان الملامح، وليس فقط تبدلها. تقول الشاعرة فاطمة الشريف:

افتقدُك وجهي

يا أيها الوجه

للأعاصير وجَّهوك

خلف القضبان.. وسَّموك

وفي.. قمامة ضعفهم

دفنوك

ولمَّا تمتْ بعد

ديرُ عفنٍ أنا

أنا الفاقدُ

أنا الوجهُ الذي..

على واجهته.. تشظَّت

كلُّ الوجوه.

وتتعدد مفردات: (القمامة، العفن، الفقد، الموت، التشظي، الخواء، الصقيع، العُري، العار، الدموع، الدماء، الصدأ، الكفن، الجنون، الخنوع، البكاء، الحيرة، الوجع، الضعف، الجراح، الغضب، .. ومثلها) في معظم قصائد الديوان، التي تعكس ما وصل إليه حال الأمة من هوان وضعف وعدم القدرة على تخطي الصعاب التي تواجهها حاليا، فهي أمة عاقر، بل عدم الرغبة ـ أصلا ـ لدى بعض حكامنا في تجاوز الوضع الحالي الذي يثبت كراسي عروشهم المذهبة والمحمية بترسانة أسلحة متطورة، حيث

تبقي عبارة (يبقي الوضع علي ما هو عليه) خير الأمور لهم، ولكن إلى من يتوجه المتضرر، والمتضرر هنا هو الشعب العربي (وعلى المتضرر اللجوء إلى القضاء) فأي قضاء سيتوجه إليه الشعب العربي، غير قضاء الله؟ هل يتوجه إلى قضاء الولايات المتحدة، التي ترى في صمت الحكام العرب، أبلغ دلالة على نجاح سياستها في المنطقة العربية؟

ولا تنسى الشاعرة وسط هذا الجو الخانق، أنها امرأة، ولكنها امرأة يتيمة، جائعة، عارية، مثل زنبقة تعرت أمام الريح، فتقول:

يا يُتم امرأتي

ويا عُري قامتي

أنا امرأةٌ من الوجعِ.. اخترتُ فرائي

من الجروحِ.. صنعتُ عطوري

وأدانتني القروح.

ففي الوقت الذي تتمتع فيه النسوة اللائي يعشن بلا قضية، أو هموم قومية، أو عربية، بالفراء الدافئ، والعطور الباريسية، ويتمتعن بالسهرات الصاخبة، والليالي الملاح، تصنع الشاعرة فراءها الخاص من الوجع، وعطورها الباهظة الثمن من الجروح، متكئة بذلك – فنيًّا – على عنصر المقابلة والأضداد في رسم الصورة الشعرية المعبرة عن التناقض الهائل بين الفراء والوجع، والعطور والجراح والقروح. ويتجسد هذا التناقض أيضا في قول الشاعرة:

بني تُخمتي ..

أُطعمنا المجاهل

وشربنا المآخذ

سَرقنا الجوعَ والعطش

ومركزية هذه الجملة الشعرية تكمن في (بني تُخمتي) حيث التُّخَمَة تكون نتيجة الأكل بنهم، وهي داءٌ يصيب الإنسان من أكل الطعام الوخيم، أو من امتلاء المعدة.

وتعزف الشاعرة على مشتقات أخرى، بل أنواع أخرى من (التُّخَمَة) في مخاطبتها للمدينة، في قولها:

أيتها المدينة:

الأجساد الجائعة

أُتخمتْ.. خنقا

أُشبعتْ.. موتا

ويتضح النقيض بين التُّخَمَة، والفتات، في قولها:

على الفتاتِ.. داخلي

أحكمتُ قبضتي

وملكتُ..

زمام البقايا

ولعلنا نتوقف قليلا عند قولها: (يا يُتم امرأتي) فمع أنها –كامرأة – أو باعتبارها امرأة – المتحدثة أو الراوية أو الشادية، فإنها تنسب المرأة لها (عن طريق ياء النسب)، أليست المتحدثة امرأة؟ أم أنها تخلع صفة المرأة على نفسها؟ أم تجرِّد من نفسها امرأة أخري؟ أم أنها تتحدث بلسان الإنسان العام (رجلا كان أو امرأة)؟ أم تقصد الشاعرة أنوثة المرأة؟ وبالتالي تريد أن تقول . في سرادق العزاء العربي المنصوب، أو المُقام، منذ سنوات . ما معناه: يا يُتم أنوثتي؟

وهذا التحليل الأخير – أعتقد – أنه الأقرب إلى الأذهان.

وهي تذكرنا في هذا التحليل، بما ذكرته الكاتبة الفلسطينية سوسن البرغوثي، بشأن افتقاد الحماية في زمن الذكورة العربية.

ولعل هذا التحليل أيضا، يذكرنا بقول الشاعر أمل دنقل في الوصية الخامسة من "الوصايا العشر" أو في قصيدته "لا تصالح":

كيف تنظرُ في عينيَ امرأةٍ

أنت تعرفُ أنك لا تستطيعُ حمايتَها

كيف تصبحُ فارسَها في الغرام؟

نعود إلى أنوثة المرأة، عند فاطمة الشريف، لنرى أن الشاعرة تؤكد ثانية على هذا المعنى، أو هذا التحليل، في قولها:

أنا امرأةٌ

ضغطَ.. زنادُ شهوتها

على إصبع أنوثتها

فاحترقتْ امرأتُها

ومن الحريق

ومن نزقٍ مُمجَّد

خُلقتْ نفاياتي

فخلقتُ دهشتي

غزالةٌ.. لا تُغازَل.

لقد احترقت المرأة في المرأة، أو احترقت الأنوثة في المرأة، أو احترقت معاني الأنوثة والأمومة في المرأة، التي تحولت إلى صندوق نفايات، لا يقربها أحد، أو أصبحت غزالة مشوَّهة، محطَّمة، لا يغازلها أحد، ولا يعبأ بها أحد.

لقد فقدت المرأة العربية أنوثتها وأمومتها، بعد أن فقدت الحماية الرجولية، أو مظلة الرجل، على الرغم من أنها تعيش زمن الذكورة العربية، حسب سوسن البرغوثي، التي تذكر زمن (الذكورة)، ولا تذكر زمن (الرجولة)

العربية، حينما جلجلت في سماء الوطن صيحة (وامعتصماه) فخرجت الجيوش العربية الإسلامية لإنقاذ المرأة العربية المسلمة والأخذ بثأرها.

وإذا كان أمل دنقل في قصيدته "من مذكرات المتنبي في مصر"، اقترح ساخرًا ومُتهكمًا . من خلال صوت كافور الأخشيدي – أن تُشتري جارية رومية تُجلد، لتصيح: (واروماه.. واروماه) وبالتالي يؤخذ ثأر المرأة العربية التي صاحت هناك: (كافوراه.. كافوراه) للدلالة على زمن التراجع، فإننا حاليا لا نستطيع حتى جلد جارية – أو داعرة – رومية، وإلا فالعقاب وبيل وشديد، في حين تقتل وتغتصب وتنتهك أعراض الآلاف من النساء والفتيات العربيات، ليس في فلسطين أو في العراق وحدها.

وحسب قول الكاتبة الفلسطينية فدوى فؤاد عباس (حوار جريدة الأهرام – الخميس ٢٠٠٦/٧/٦) "نحن في زمن تحمل الأم (العربية) عظام أطفالها في كيس. إنه زمن الشراسة التي لا رادع لها".

نعود إلى أمل الذي يقول في قصيدته عن المتنبي:

ساءلني كافورُ عن حزني

فقلتُ إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدةً.. كالقطة

تصيحُ: كافوراه .. كافوراه

فصاح في غلامه أن يشتري جاريةً رومية

تُجلدُ كي تصيحَ: واروماه .. واروماه

لكي تكونَ العينُ بالعين والسنُّ بالسن.

وتتكرر لفظة "امرأتي" بعد ذلك أكثر من مرة، في قول الشاعرة:

فخذوا..

من ذاكرتي.. دم التاريخ

ومن امرأتي.. دم الجليد

ومن وطني.. دم غربتي

وفي قولها:

يا جرمَ امرأتي

ويا يُتمَ عروبتي

طفلي.. يُذبح

وامرأتي تُشوي

فتملأ المكان.

والسطر الأخير – الذي تركته الشاعرة مفتوحا . يجعلنا نتساءل: من التي تملأ المكان؟ هل رائحة شواء لحم المرأة؟ أم الأنوثة العربية المحترقة المعذبة التي تترك آثارها بالمكان، دليلا على الانتهاك والاغتصاب والغدر والخيانة، وكذلك الصمت العربي المريب.

فبعد أن كان اليتم، "يتم المرأة"، أصبح اليتم، "يُتم العروبة"، أو "يتم الوطن"، فلم تعد هناك أنوثة، فقد احترقت، ولا أمومة، ولا رجولة، فالأطفال – وخاصة في فلسطين والعراق – يُذبحون، والبنات الصغيرات من أمثال عبير قاسم، يغتصبن – على مرأي ومسمع من الأمهات والآباء الذين لا يملكون دفاعا عن أبنائهم وبناتهم وفلذات أكبادهم وأعراضهم، فالطفل محمد الدرة استشهد وهو في حضن أبيه، والطفلة عبير قاسم، اغتصبت على مرأي من أبيها وأمها – بسبب مواقف الحكومات العربية المتخاذلة – بل أصبحت الأنوثة العربية جُرمًا، مثلما العروبةُ أصبحت سُبَّة، فكلاهما صار صندوق نفايات.

تقول فاطمة الشريف:

عُري حقيقتي..

هيَّج عروبتي

فصرتُ..

نفايةَ امرأة.

بل إن الجسد العربي نفسه يتشهى أو يشتاق لأن يُسرق منا، حيث لا يبقى لنا سوى الروح العربية المتخاذلة، العارية. فمادام الجسد عربيا، فهو يتوقع التعذيب والتنكيل والذبح والعُري والجوع والعطش، في هذا الزمن، زمن الذلة والهوان، لذا فهو يحلم بمغادرة هذه الروح المنهارة، ويصبح جسدا طليقا حرا ينتمي لأي أمة عدا الأمة العربية، ويتجنس بأي جنسية غير الجنسية العربية.

تقول الشاعرة:

اشتاقت أجسامُنا

إلى أن ..

تُسرقَ منَّا.

والجسم، هو الجسد، وعند الفلاسفة: كل جوهر مادي يشغل حيزا ويتميز بالثِّقَل والامتداد، ويقابله الروح. وعند الجرجاني: جوهر قابل للأبعاد الثلاثة: الطول والعرض والعمق.

تُرى لو سُرقت الأجسام أو الأجساد العربية، أو خرجت من أرواحها المنهكة، المحطَّمة، المتخاذلة، طولا وعرضا وعمقا، فمن الذي سيحكمه حكامنا؟ هل يحكمون أرواحا فقط؟ وهي ليست مجرد أرواح، ولكنها أرواح مهزومة، أرواح فاقدة للروح، أو قل: أشباحا مهترئة.

سيكون الزعيم أو الحاكم العربي زعيمًا أو حاكمًا لأرواح وأشباح، ويكون دستور بلاده في هذه الحالة كتاب "أشباح وأرواح" لأنيس منصور.

وإذا كانت الأمة – عند سوسن البرغوثي – تتلمس زوايا الخيبة في العتمة، وتلعن العمى!. فإنها عند فاطمة الشريف صارت عمياء تشتهي رؤية عماها.

ومن الشعر إلى السرد، تنتقل فاطمة الشريف في قصيدتها "عرَّافة الجراح"، لتحكي عن نجمة عربية ألقت بعروبتها من فوق قمم الجبال، كي

لا يأفل نجمها. معنى ذلك أن النجمة لو لم تلق بنفسها أو بعروبتها، لصدئت، أو أفل نجمها أو ضوؤها.

حتى النجوم التي تحلق في سماء وطننا العربي، أعلنت عن عدم انتمائها لهذا الوطن. فالطبيعة التي نتغنى بها في أمسياتنا، وفي سهراتنا، أعلنت هي الأخري تمردها على الأوضاع المتردية، وكأنها تقول لنا: أنتم لا تستحقونني.

فهل هناك أقسى من ذلك؟

هل هذه رؤية سوداوية تقدمها لنا فاطمة الشريف، عبر ديوانها الثالث "وطن يعاقر الانتظار" . الصادر عن منشورات اتحاد الكتاب التونسيين . فرع بنزرت، بعد أن قدمت لنا من قبل: "لست من رحم حواء" عام ١٩٩٨، و"أيصبح الطين طيبا؟" عام ٢٠٠٠؟ أم هي رؤية واقعية، أنتجها الزمن العربي الذي نحياه حاليا؟

في نهاية هذه القراءة المتسائلة، لبعض قصائد ديوان "وطن يعاقر الانتظار" أرى أن قصائد فاطمة الشريف، تقدم لنا رؤية واقعية مأساوية، غير أنها ككل الشعراء والأدباء وأصحاب الأقلام الشريفة، لا تنسحب من الخندق، ولا تعلن استسلامها للأوضاع العربية المتخاذلة والمؤسفة، فهي لا تزال تملك غضبها ونزقها وحنجرتها الشعرية، لتصرخ بها قائلة:

بين السماء والأرض

سأموجُ.. وأفردُ

أشرعةَ الغضب فيَّ

سأمزقُ عنكبوتَ الصمت

وحولي سأنثر

حمام الصراخ

والوجع

لكل من

طلب العمى

خشية البصر

ما عاد المقام..

مناما

بقبة التاريخ

سنتيمَّم

وستُقام الصلاة.

وفي هذا تتفق أيضا في الرؤية، مع أمل دنقل الذي يقول في "وصيته السادسة":

وغدًا..

سوف يولدُ من يلبسُ الدرعَ كاملةً،

يوقدُ النارَ شاملةً،

يطلبُ الثأرَ،

يستولدُ الحقَّ،

من أَضْلُع المستحيل.

سارق الدم والنار.. بين رجب لقي، وإسماعيل حلمي

"قطرات الدم والعسل" و"سارق نار ما" مجموعتان شعريتان جمعهما ديوان واحد لكل من الشاعرين رجب لقي، وإسماعيل حلمي تحت عنوان "سارق الدم والنار" وهاتان المجموعتان الشعريتان كان من الأليق لهما أن تصدر كل منهما في ديوان مستقل. فأعتقد أنه لا يوجد حاليا أزمة نشر طاحنة – كما كان موجودا في الستينيات والسبعينيات – تجعل الشاعرين يوافقان على الإصدار المشترك.

وإذا كان بهاء السيد يعتقد أن هذا الديوان يعيد إلى الأذهان تجربة الستينيات عندما خرج من ملوي الكتاب الأول لثلاثة من فرسان القصة القصيرة هم (الخضري عبد الحميد، والداخلي طه، وبهاء السيد) ثم انطلق كل منهم يحفر لنفسه اسمه البارز بإسهاماته. فأعتقد أن الظروف اختلفت، ولم يعد أحد يجرؤ الآن على القول بأن هناك أزمة نشر، سواء على المستوى المحلي أو على المستوي الوطني؛ فقد استطاعت الهيئة العامة لقصور الثقافة بإسهاماتها المتعددة في السنوات الأخيرة، وبميزانية النشر المعتمدة للمواقع المختلفة في كل أنحاء مصر أن تعبر أزمة النشر على جميع المستويات. لذا عندما قرأت واستمتعت بقصائد ونصوص كل من الشاعرين الجديدين رجب لقي وإسماعيل حلمي، كان أول شيء لفت انتباهي هي تلك التجربة المشتركة في النشر.

لذا كان لابد من الحديث في السطور السابقة عن انفراج أزمة النشر في مصر الآن، وبخاصة أمام الإبداعات الجديدة.

قطرات الدم والعسل

أما عن الشعر نفسه، فسوف أتوقف الآن عند المجموعة الأولى لرجب لقي "قطرات الدم والعسل" والتي احتوت على إحدى عشرة قصيدة ونصا شعريا، وأهداها الشاعر إلى المؤمنين بالحب شرعة وبالخير طريقا وبالجمال فلسفة، ويحدد الإهداء المنهاج أو الطريق الذي سيرسمه الشاعر لنفسه، أو سيسلكه في مجموعته تلك، وهو طريق الحب والخير والجمال، فهو إذن من المؤمنين برسالة الفن للفن أو الشعر للشعر، وبالتالي لم نجد موضوعات معينة أو محددة يمكن أن نرد قصائده إليها. إنه يتغني بالحب والجمال ويكفي ذلك من وجهة نظره، ومن وجهة نظر الفن.

يقول في أولى قصائد المجموعة وعنوانها "مكاشفة":

ماسيةٌ لون اللآلئ والصدف

(المفروض ماسيٌّ لأن اللفظ عائد علي اللون)

سكنت عيوني أشعة

سكبت علي ملح الجراح

شهدا لكل الشاربين

حبيبتي

عصفورة نقرت فؤادي

تسربت في الأوردة

سبحت بنهر من دمي

وتأرجحت بالياسمين وغردت

غنوة لكل العاشقين

ومن ثم نجد تأنقا في اختيار اللفظ، أو انتقاءً لألفاظ جميلة أو لألفاظ تؤدي الوظيفة الجمالية في سياق الجملة الشعرية. ونجد القاموس الصوفي أو الإشراقي هو الغالب على مفردات قصائده الأولى، ونجد أن قضايا الخلق والكون أو قضايا الميتافيزيقا هي التي تشغل بال الشاعر في هذا الوقت. يقول في قصيدة "رؤيا":

حين أراد اللهُ حياةً

أوصى سماءه تعشق أرضه

والتحفا بدخانٍ أبيض

يقطر حبًّا في صحراء وجودٍ جهمة

ينفطر جوفُ الأرض البركاني المظلم

تخمد نيرانُ الحمم السوداء

وعلى أية حال، لم تستغرق تلك القضايا الميتافيزيقية الشاعر استغراقا تاما، ولم تستغرقه الحالات الصوفية كثيرا (الاسم تعويذة عاشق/ والنغم نشيد الصوفية) وإنما يُفيق أحيانا ليعانق التاريخ ورموز الشعر العربي القديم متمثلة في أبي الطيب المتنبي وأبي فراس، وليلى العامرية، وعنترة بن شداد. وهو يصف المتنبي بأنه زعيم أغنيات الغرام، في قوله:

أبا الخيل والليل والبيد

قائد مملكة المديح المدبج

زعيم أغنيات الغرام

وأعتقد أن هذا الوصف لا ينطبق على المتنبي قدر انطباقه على شعراء آخرين من أمثال: قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، وعمر بن أبي ربيعة، وكثير عزة، وجميل بثينة، وعنترة بن شداد.. وغيرهم من شعراء الغزل والتغني بالمرأة. وبعامة فإن المتنبي لم يحفل كثيرا بالمرأة في شعره، لأنه كان يطمح إلى الإمارة وليس إلى المرأة، فكانت الإمارة تمثل قضية عمره التي أوقف جلَّ شعره عليها.

ثم أن الشاعر يخاطب المتنبي بقوله (أقر بأنك شاعر/ وأنك ماهر) وشاعر كبير مثل المتنبي لا يحتاج إلى اعتراف شعراء آخرين به على هذا النحو التقريري الخالي من الشعرية.

وربما نتفق مع الشاعر في رسالته إلى ليلى العامرية التي يقول فيها:

إذا كان قيسك خان

وجار عليك الزمان فلا تحزني

فما كان قيسك قيسا

ولا كان صبا ولا عاشقا

لأنها تحمل رؤية ذاتية إلى قصة قيس وليلى، ربما لا تكون موجودة إلا في خيال الشاعر، أو ربما يرمز بها إلى أشياء أخرى، وهي تختلف بطبيعة الحال مع – أو تناقض – القصة التي وردت في كتب التراث من أن أهل ليلى هم الذين أبعدوها عن قيس وزوجوها من غيره. غير أن هناك موقفا فنيا أو موقفا ذاتيا يريد الشاعر إيصاله للقارئ عبر إعادة صياغة القصة بالطريقة التي وردت في رسالته إلى ليلى العامرية، وبعامة فهو موقف فني مشروع.

وهو الموقف نفسه تقريبا الذي يتخذه من البحر الذي تتغنى به المطربة "نجاة الصغيرة" فتقول (أنا باعشق البحر) فيناقضها بقوله (وأنا أكرهه) وهو موقف حاد من الطبيعة يتنافى مع عشقه للخير والحب والجمال الذي أفصح عنه في الإهداء وفي قصائده الأولى بالمجموعة وبالذات في قصيدة "رؤيا" التي يقول فيها:

تزدان الأرض أريجا زهرا

تتفيأ ظلا تستنشق عطرا

ينطلق القمر الحالم

ما بين سماء الله وأرضه

ويبدو أن هذا الموقف الجديد من الطبيعة، كان وليد ضغوط معينة أورثت الشاعر عشق الانكسار (وأنا أعشق الانكسار). إنه يتخلى عن عشقه للخير والحب والجمال في لحظة ضعف إنسانية فينكسر، ولا يستطيع المقاومة فيستسلم من أول وهلة، ولكن أن يصل الأمر إلى حد عشق هذا الانكسار، فأمرٌ جِدُّ غريب. وهو عموما لا يستسلم طويلا لهذا العشق الجنوني للانكسار، فهو كإنسان عاشق للحياة والحب والجمال لا يملك إلا أن يعود مرة أخرى خلال لحظة نشوى وحب للحياة ليخاطب نجمة النجوم في السماء بقوله:

كونيني أو أكونك

الشوقَ للحياة والأمنَ للبشر

غير أن الشاعر يظل متأرجحا بين الانكسار وإدانة الحياة وحب هذه الحياة، وقد منح هذا التأرجح قصائده الأخيرة بالمجموعة الشعرية مذاقا مختلفا عن قصائده الأولى، نتيجة اختلاف نظرة الشاعر للحب والجمال والحياة، وهو يتخذ من نوق عمارة التي تهاجم عنترا معادلا لما يحدث في زمننا هذا فيقول:

إيهٍ يا زمن العميان

أنت الآن سيد عرش مدينتنا الخربة

أخرج نوقك سوف نغني

سوف تغني نساء الدرهم والدينار

سيحبونك ويسبونك حين يحيا ليلَ وصولك ورقٌ أخضر

ثم تسافر تصحبك اللعنات

إيهٍ يا زمن الحشرات

هكـذا تختلـف نظـرة الشـاعر ومعالجتـه الشـعرية، وأيضـا معجمـه الشعري، عما وجدناه في قصائده الأولى، لأنه بدأ معترك الحياة، وبدأ يخبر تلك الحياة التي تكشف عن سوءاتها له، فالهواء امتلأ سموما، وزجاج القلب تصدَّع، وتوجَّع، والزمان أصم ولا يسمع.

ما عاد الوقت شفوفا

وزجاج القلب تصدَّع

وتوجَّع

وهواء مدينتنا امتلأ سموما

تخنق تقتل تفجع

يا قمرًا أخضر فلترجع

يا عنتر كف عن الشدو

فزمانك ولَّي لن يرجع

وزماني أصم ولم يسمع

وكما نرى فإن الصياغة الشعرية يتراجع مستواها، وعلى الأخص في السطر الأخير (زماني أصم ولم يسمع) فبديهيا الأصم لا يسمع، وهذا التكرار يضعف من البناء الشعري، ولم يأت إلا لغرض التقفية، وأعتقد أنَّ في هذا إهدار لمكتسبات القصيدة الحديثة.

وهو عندما يخبر الحياة، ويعيش المعاناة، لا يجد سوي الحب بديلا حقيقيا يخفِّفُ من حدة الأزمة الطاحنة التي بدأ يستشعرها عندما بدأ يعود من رحلاته الميتافيزيقية، ومن عوالمه الشعرية التي كانت تحلق في عالم الإمتاع اللفظي.

قلت لنفسي

إنكِ بحر يغسل كل رذائل عمري

فتوضأت بنور الشمس

كم صليت بسورة مريم

آخر ما قالت شفتاي

رغم مر ألم الطعنة

إني أحبك

إن البحر الذي كرهه الشاعر من قبل في قصيدة "لقطات" فقال (وأنا أكرهه) يعود فيحبه في قوله (إنكِ بحر يغسل كلَّ رذائل عمري). وهكذا يظل الشاعر متأرجحا بين الانكسار وإدانة الحياة وحب هذه الحياة، بين حب الوطن وخوفه عليه، وإدانته له، ولعل هذا الموقف المتأرجح يدفعه لأن يقول في آخر قصائد المجموعة وعنوانها "تنويعات":

وكيف أعيشك في لحظة واحدة

عذاب اغترابي ودفء الوطن

غير أنه عندما يعود إلى عالم الخير والحب والجمال نجد بناءه الشعري مكتملا – إلى حد بعيد –كما نجد صياغته الشعرية سلسة ولا يشوبها التكرار الذي وجدناه من قبل. يقول في قصيدة "إبحار":

في عينيك الطيبتين الناعستين

تتراقص أحلامي.. تتمايس طربا

ينبعث الميت داخلي أشلائي

أكوام الثلج تذوب

فيسيل الجدول رقراقا .. برَّاقا

ويغني الطير ألحان فردى

ومن الناحية الإيقاعية أو الموسيقية، فقد شاب معظم قصائد الديوان الكثير من التوتر الموسيقي أو الكسور التي ربما أحالتنا إلى منطقة ما يسمى بقصيدة النثر، وهي على أية حال . وكما لاحظنا على أعمال الشاعر جمال العربي – ليست قصيدة نثر، وإنما قصيدة هرب منها الإيقاع التفعيلي، أو قصيدة مكسورة الوزن والإيقاع.

وعلى ما أعتقد فإن رجب لقي ليس من المتعلقين بأهداب ما يسمى بقصيدة النثر، وهو قادر بقليل من مراجعة عروض الشعر العربي التغلب علي ما قد يقف أمام تجربته الشعرية من تعثر موسيقي، فضلا عن أن الأخطاء المطبعية الكثيرة شاركت بدورها في هذا الإحساس بوجود هذا التوتر الموسيقي.

سارق نار ما

أما عن المجموعة الشعرية الثانية في ذلك الديوان "سارق نار ما" للشاعر إسماعيل حلمي فقد احتوت على عشرة قصائد، وأهداها الشاعر إلى كل المخلصين في البحث عن جمرة الحقيقة داخلنا. وهو إهداء يشبه إلى حد ما إهداء زميله السابق، فالشاعران يبحثان عن الحقيقة والجمال والخير والحب في عالم تسيطر عليه القوي المادية المنظورة وغير المنظورة، ومن ثم كان اللجوء إلى جوهر الإنسان الداخلي والبحث عن الجوهرة الحقيقية في روح الإنسان يُعدُّ من أهم ما تتطلع إليه الآداب والفنون في الوقت الحالي.

وتجيء القصيدة الأولى في مجموعة إسماعيل حلمي تحت عنوان "دعيني لأولد" فهو يرغب في التخلص من حياته السابقة ليولد من جديد ميلادا ثانيا في مفردات حريرية الفكر، يولد في لغة جديدة بكر لم تتلوث بعدُ باستعمال البشر لها، والحبيبة في هذه القصيدة هي اللغة وليست المرأة، يقول:

دعيني أدخل الجنات في عينيك

أكسر حاجز الأشواق من شفتيك

أستوطن الوطن الخرافي

الذي في الروح، أدخل

دعيني .. أبتني في كفَّكِ الحلمَ المجازيَّ

أهدم الوحش الذي في داخلي

أستعد للغد الآتي بكل تفاؤل

.. .. ..

دعيني.. كلك الحق اليقيني

وكلي الآن يجهل

هذه اللغة الجديدة هي التي ستحمل الشاعر إلى عالم اليقين بعد أن اهتزت لديه كل القناعات خلال رحلة ميلاده الأولى، ومن هنا فإن هذه

القصيدة ربما تحمل دلالة عنوان المجموعة "سارق نار ما" والنار المسروقة هنا هي اللغة الجديدة التي ستنير الطريق لمن يمتلكها، وربما تكون نار المعرفة التي إن أُسِيءَ استخدامُها تحرق صاحبها وتحرق العالم من حوله، تماما مثلما حدث أثناء الحرب العالمية الثانية، عندما استخدمت المعرفة العلمية المتمثلة في "القنبلة الذرية" في إحراق جزء من العالم في اليابان.

مثل هذه القضايا الكونية وعلاقتها بمفردات فكرية جديدة وشفرات نصية غير مستخدمة من قبل هي ما يشغل بال الشاعر، وعندما لا يملك القدرة على التغيير، لا يملك إلا الضحك سخريةً من الواقع الذي يعيشه، وبالتالي فهو يوظِّفُ المثل القائل "شر البلية ما يضحك" في قصيدته الثانية "قفي نضحك" التي يقول فيها:

قفي نتضاحك يا وردتي

من مواجعنا

من تواريخنا

من أمانٍ كذوبة

قفي نتضاحك

نبدأ للصمت ترنيمة في شفاه الهوى

والشاعر لا يستعرض تواريخ الفشل العربي، وهو غير مطالب بذلك، لأنه لا يقدم مادة تاريخية، ولكنه يضعنا في الحالة المَرَار الناتجة عن هذا الفشل:

قد هوي السدُّ ما بين

ما نستطيعُ وبين الصعوبة

مستحيلٌ، إذن كلَّ شيء

والصعبُ إرجاعُ نفسي إليَّ

والحزنُ يمتدُّ في الروح

هـذه هـي الحالـة التـي يعيشـها الشـاعر، مسـتبطنا فـي ذلـك ذوات الآخرين، فهو لا يكتب عن حالته فحسب، ولكن يكتب عن الذين:

أفرغوا القلبَ من كلِّ ما فيه

من مفردات البكاء

ولعل استهلال الشاعر قصيدته بفعل الأمر (قفي) . وتكراره له خمس مـرات فـي القصـيدة – يـذكرنا بقصـائد عربيـة قديمـة كـان الشـاعر يبـدؤها بالطريقة نفسها، ومثال على ذلك معلقة امرئ القيس الشهيرة التي يقول في مطلعها:

"قفا نبكِ من ذكري حبيبٍ ومنزلِ"

ولكـنَّ امرأ القـيس كـان يسـتخدم المثنَّى (حصـانه ونفسـه فـي بعـض التفسـيرات). وشـاعرنا إسـماعيل حلمـي يخاطـب المفـرد المؤنـث، وفـي اعتقادنا أنه ما زال يخاطب اللغة العربية التي حشرت الوجوه الكئيبة قواعد كتابتها – أي قواعد التفكير بها – في العصر الحديث.

وهو بذلك يعلن رفضه – بطريقة غير مباشرة – لمفردات هذه اللغة – وبالتالي للفكر الكامن فيها – في عصرنا الذي يعيش على التقارير المنشورة في الصحف المشتراة بأموال النفط. وإذا كان الشاعر القديم لديه فسحة من الوقت لكي يقفَ باكيا، ويطيلَ الوقوف أمام الرسم الدارس، أو أمام الآثار المتبقية من رائحة الحبيبة، فإن الشاعر المعاصر ليس لديه الوقت لمثل هذا الوقوف على الأطلال، ولا يرغب في البكاء حتي لا يساء تفسير أسباب هذا البكاء:

لا وقتَ عندي للوقوف على أيِّ رسمٍ

لكي لا توقَّع عند البكاء عقوبةْ

لذا لم يجد الشاعر أمامه سوى استخدام مفردات الضحك عوضا عن البكاء، مؤكدا – بطريقة إيحائية – على المثل القائل "شر البلية ما يُضحك" الذي ذكرناه من قبل، والذي لم يستخدمه صراحةً.

وإذا قمنا بإحصاء عدد مفردات الضحك أو التضاحك في هذه القصيدة لوجدناها تكررت سبع مرات، خلافا لعنوان القصيدة "قفي نضحك"، ولعلنا نلاحظ أن الشاعر يُكثر من استخدام لفظة "التضاحك" (مثل التمارض) بما يوحي بافتعال الضحك، أي أنه يطلب ممن يخاطبها – ولتكن اللغة كما ذهبنا من قبل . بافتعال الضحك في مفرداتها لكي ينجو من الشر المتربص به:

قفي نتضاحك يا وردتي

قفي نتضاحك يا نجمتي

على عكس ما ذهب إليه امرؤ القيس من (قفا نبكِ). وعلى الرغم من كثرة مفردات: التضاحك، والضاحكون، والضحك في مثل هذه القصيدة إلا أن الجو العام لها، هو الغضب العارم الذي أفزر العديد من المفردات التي تنتمي إلى عالم الحزن والبكاء والكآبة مثل (المواجع، الحزن، الأحزان، البكاء، الوجوه الكئيبة، خارت الخيل، ساخت الحوافر، اليتامي، الفساد، القتال، العقوبة .. الخ). ولم يزل الجدل بينه وبين الأبجدية والفكر قائما في قصائد أخرى يستخدم فيها شفرات مثل (قواميس عمري – مفردات العذاب – ليلي ..الخ).

وليلى التي يتخذها الشعراءُ رمزا للحبيبة ورمزا للأصالة العربية، أو رمزا للذات الإلهية عند بعض المتصوفة، يتخذها الشاعر إسماعيل حلمي رمزا للفكر واللغة في قصيدته "ومن وحي روحي يرمح النصل":

ليلى التي كنت في مقلتيها أربي عصافير شعري

وأوسدها نجمة المشركين ما بين نفسي ونفسي

وأعلمها سيدا للقمر

ليلى التي حين ينهشني غول هذا الزمن

أفر إليها

وأرسم في وجهها هالة للظفر

ضاقت، ولم تحتفل بالمواعيد

قد كدرتها العصافير، قل أغضبتها الصور

هذه هي ليلى إسماعيل حلمي التي تختلف عن ليلات الشعراء الآخرين، إن ليلاه خادعة ماكرة، تتركه للوحدة والصراخ والعتمة والحزن والاعتلال والبكاء الطويل. إنها اللغة التي فقدت القدرة على التواصل بينها وبين بنيها، وفقدت القدرة على إمتاع أبنائها بموسيقاها الثرية، ومن ثم يعلن الموصلي اعتزاله أمام هذه التغيرات الكاسحة في موسيقي اللغة، في قصيدة من أهم قصائد الديوان "الموصلي يعلن اعتزاله" التي يقول في مقدمتها:

حينما يشرحون تواريخنا تخرج لؤلؤة

من صدر العصر العباسي لتعلن

أن الساحة فاضت بالأنغام وبالألحان الحلوة

وتذكر أيضا أن اللحن العربي المطرب

ينشد في الجهر وبالخلوة

حول الحوريات وتوقف للشرب قصائد رخوة

وتذكر أيضا أن أهم الناس الجالس لمداعبة النسوة

عنِّينٌ يُدعي هارون الأعظم

أو مطربه الأكرم إبراهيم

وعلي صدر الجلسة ساقية الخمر اﻟ تسكر تسكر من شهقة

وحين يفح القول عن الأوطانِ عن الشعب المنهوك

ينفض السامر .. تخرس أوتار الغنوة

هذه هي مقدمة القصيدة التي تُعدُّ إسقاطا على . وإشارات إلى . أوضاع عربية ما زالت قائمة حتى الآن.

إن ثنائية التخلف والتحضر، وإعمال الفكر من خلال اللغة، مازالت تشغل بال شاعرنا إلى أن يطلقها صراحة في قصيدة "حوار" فيقول:

يا ورد لا زال الطريق إلى التحضر

شائكا من دونه باب عليه

العقل في حال احتضار واختمار

وازورار

يا ورد خلي القلب يبدي رأيه

ويسلم الرايات لي

ويسلمني إليّ

وهو يرى أن جيله قادر علي تجاوز المحنة القاسية التي يمر بها الوطن الآن، لذا يطلب إعطاء الفرصة لهذا الجيل، لكي يستلم الراية، راية الفكر الحر، من الذين أهانوا هذا الفكر فقادنا إلى التخلف وضياع الهوية العربية.

وعلى الرغم من لجوء الشاعر إلى شاعر العربية الأكبر المتنبي في قصيدة بعنوان "بيت في قصيدة المتنبي" إلا أن صوت الشاعر أمل دنقل كان المسيطر على هذه القصيدة، وغيرها أيضا من القصائد، وعلى وجه التحديد قصيدة "مقتل كليب" أو "لا تصالح" أو "الوصايا العشر"، أيضا قصيدة "الجنوبي" التي وظَّفَ فيها أمل اسم "أسماء" ابنة صديقه القاص الراحل يحيي الطاهر عبد الله. اقرأ معي قول الشاعر:

ماذا ستحكي من المجد ؟

حين يشد بنوك الستار على آخر العمر

بين التشهد والغرغرة

وكيف ستقنعهم أنك صانع

كل الصعاليك

مشيد حتي سرير الإمارة

كيف تقنع زوجك أن ماءك

ما بين رجليك

حين توقفت مستفسرا منك

بين أيادي جنود الأمير

مياه طهارة .. الخ

إن استعمال صيغة السؤال، أو صيغة الاستفهام (كيف) وتكراره في هذا الجزء من القصيدة يذكرنا بالصيغة نفسها عند أمل دنقل، يقول أمل:

كيف تخطو علي جثة ابن أبيكَ..؟

وكيف تصير المليكَ..

على أوجهِ البهجة المستعارة؟

كيف تنظر في يد من صافحوك..

فلا تبصر الدم..

يقول الشاعر في قصيدة "قراءة في أجندتي الخاصة":

ليت (نجلاء) تعرف أن الزمان مضى

وأبوها تدرج فوق الرجولة

ويقول أمل دنقل في قصيدة "الجنوبي":

ليت (أسماء) تعرف أن أباها صعد

غير أن الشاعر في قصائده الأخيرة يتخلى عن أفكاره التي وردت في القصائد الأولى، ويقدم لنا عالما آخر، هو العالم اليومي الذي يقترب منه كثيرا، فتتبدل مفرداته لتكون أكثر التصاقا بحياتنا اليومية المعتادة، ولكن في سياق شعري جديد، ومن أمثال هذه المفردات (الطعام والشراب، والألبوم والصورة، وسعر الطماطم، والطلبات والأوامر، والشارع المتموج بالفتيات، وبائعة الخضروات، والجارة .. الخ). وهو عالم حميم إلى القلب، سهل التناول، يحتاج إلى شاعرية كبيرة حتى ينجو الشاعر . أيا كان . من المباشرة والثرثرة والتقريرية، وأعتقد أن الشاعر إسماعيل حلمي استطاع أن ينجو من كل هذه الآفات التي تصيب القصيدة الحديثة، وأن يحافظ على التدفق الموسيقي المنشود، فقط عليه أن يتخلص من التأثير الطاغي لأمل دنقل عليه، وأعتقد أن مدينة المنيا ستقدم لنا في الأيام القليلة القادمة شاعرا كبيرا اسمه إسماعيل حلمي.

قصائد من ديوان الموت والوجع لمحمد خليفة الزهار

محمد خليفة الزهار اسم جديد على الحركة الشعرية في الإسكندرية، ولكنه جاء متمكنا من أدواته ولغته، قادرا على تشكيل القصيدة بالصور الشعرية المناسبة لإطارها وموضوعها، متمتعا بثقافة جيدة، قارئا للتراث الأدبي والشعري، ولعل اختياره لكلمات من "مأساة الحلاج"، هي:

"إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني.. فقد توضأت وضوء الأنبياء"

لتكون مدخلا لديوانه الأول "سور من كتاب الموت والوجع"، يشي بالجو النفسي الذي ستكون عليه قصائد الديوان بعد ذلك، ومن ثم فإن الشاعر يمهد بهذا المدخل إلى ما سيأتي من نصوص شعرية تنتمي في معظمها إلى اللحظات الصوفية المشرقة، المختلطة في الوقت نفسه بعذابات البشر وآلامهم وصراعهم غير الشريف من أجل البقاء. يقول الشاعر:

إن الذي

سوَّاكِ فاكهةً بطعم البحر

تسكنُ داخلي

هو قاتلي

هذه الحالة المتناقضة بين "سواك فاكهةً بطعم البحر"، و"قاتلي"، تكشف عن النهج الذي يتبعه الشاعر في صياغة قصائده.

وتشف مفردات القصيدة الأولى لتحيلنا إلى لحظات من الإشراق والتوهج الصوفي، فنجد: "فاكهة، داخلي، وجد، العاشقين، المواويل، مرتجيك، سيدي" ولكن هذه المفردات ليست هي عماد القصيدة فحسب، ولكنْ يقابلها مفردات أخرى، تحيلنا من منظور آخر إلى كم التعاسة البشرية مثل: "قاتلي، التعب، ذنب، أوجاع، القتل، الألم، البوار، عاقر".

بهذه الخلطة الشعرية – إن صح التعبير– يضع محمد خليفة الزهار يده علي نسيج شعري جديد، يساعده على ذلك تفعيلة بحر الكامل متفاعلن والتفعيلة المضمرة (الإضمار = تسكين الثاني المتحرك) متْفاعلن (وتنطق مُسْتَفْعلن)، حيث الحركات الثلاث المتصلة في (متفاعلن)، ثم الحركة يعقبها سكون يعقبها حركة فسكون، في التفعيلة (مستفعلن)، ضمن إطار نفسي نجح الشاعر في إحكامه تماما، ولنأخذ على سبيل المثال السطر "هو قاتلي"، إنه حالة من حالات العذاب النفسي والاعتراف والبوح الشعري داخل القصيدة، وهو يأتي في تفعيلة واحدة متوحدة من الكامل (متفاعلن)، ويعد بؤرة القصيدة، أو بيت القصيد فيها، إن صح التعبير. فبعد كل هذا الكلام الجميل والمناجاة المتصلة من خلال خمس تفعيلات دون أي توقف عروضي (إن الذي سواك فاكهة بطعم البحر تسكن داخلي)

تأتي الجملة أو التفعيلة الواحدة كطعنة خنجر أو طلقة رصاص من هذا القاتل (هو قاتلي).

لقد أحسسنا كقراء أو مستقبلين لهذا العمل الشعري ولهذه الدفقة الأولى في القصيدة بتلك الطعنة وبهذا الغدر. وساعد على بروز هذا الإحساس التقفية المستريحة التي جاءت سريعة وحاسمة بين داخلي وقاتلي.

ولعل السياق الشعري والنفسي هنا يذكرني بسطور من قصيدة أمل دنقل "لا تصالح" التي يقول فيها:

لم يصح قاتلي بي: "انتبه"!

كان يمشي معي..

ثم صافحني..

ثم سار قليلا

ولكنه في الغصون اختبأ !

مع الفارق أن قاتل الزهار يأتي من الداخل، بينما قاتل أمل يأتي من الخارج. ونرجع هذا الفارق أيضا إلى أن الخطاب الشعري عند خليفة الزهار هو خطاب صوفي داخلي في الأساس، بينما الخطاب الشعري عند أمل هو خطاب سياسي خارجي.

في القصيدة الثانية تكون هند رمزا لحالة الوجد والتصوف والصعود في مدارج الروح، حيث يكون المحب أو الذي يريد الوصول، في حالة انتظار الإجابة عن أسئلة الوجود الكبرى، ولعل أهم سؤال يطرحه المحب هنا هو السؤال عن هند نفسها:

أنت السؤال

وفي الإجابة حيرتي

يا هند

فهند هي اللغز الكبير في سبيل السالك إلى دربها، إنها الحقيقة الكبري الذي يصعب الإمساك بها، وهي السر الكبير الذي لو اكتشف لفسد العالم، وعمت فوضى الحواس أرجاء الكون، فهند هي الماء والري، وهي الزمن والبدايات الجميلة، وهي السلام والأحلام والمواويل، وهي الوطن.

وعندما نستشير التراث العربي عن اسم هند، نجد أنه من أسماء النساء العربيات، مشهور وسائر منذ القدم، كما سُمي به الرجال أيضا. ومن النساء المشهورات بهذا الاسم، هند أم سلمة (٥٩٦ – ٦٨١) وهي قرشية مخزومية من زوجات النبي ﷺ ، تزوجها في السنة الرابعة من الهجرة، وهي قديمة الإسلام، هاجرت مع زوجها الأول إلى الحبشة، ثم إلى المدينة، ولما مات خطبها أبو بكر فلم تتزوجه، وخطبها النبي ﷺ، فاعتذرت في البداية بسنها وأولادها، ثم قبلت، ويروى أنها كانت تكتب،

وروت ٣٧٨ حديثا، وماتت بالمدينة. وهناك هند بنت عتبة (ت ٦٣٥) وهي صحابية قرشية، أم معاوية بن أبي سفيان، تتركز شهرتها في وقفتها مع المشركين في موقعة "بدر"، وقد فقدت فيها ذويها، ورثتهم بشعر جيد.

وفي موقعة "أحد" مثلت بجثث المسلمين انتقاما، حتى يقال إنها لقبت بآكلة المرار. لم تسلم إلا بعد الفتح، وقيل إنها ممن أهدر النبي صلى الله عليه وسلم دمهم يوم الفتح. أسلمت وشهدت موقعة اليرموك وحرضت على قتال الروم. وهناك هند بنت النعمان (ت ٦٩٣) وهي نبيلة، فصيحة، ولدت ببيت الملك بالحيرة. ترهبت لما مات أبوها في سجن كسرى، ومقتل زوجها الشاعر عدي بن زيد العبادي، وأقامت في دير بنته بين الكوفة والحيرة سمي دير هند، ولما فتح خالد بن الوليد الحيرة زارها وعرض عليها الإسلام، فاعتذرت بكبر سنها، فأمر لها بمعونة وكسوة، عاشت طويلا، وعميت في أواخر أيامها، وماتت في ديرها. وهناك هند بنت الخُس الزيادية، وهي من حكيمات العرب في الجاهلية. وهند الخولانية، زوج بلال بن رباح، مؤذن رسول الله ﷺ. وهند صاحبة الفرزدق، وهند التي شبب بها المثقب العبدي، وهند التي شبب بها كعب بن زهير، وهند التي شبب بها الأعشى في نونيته الشهيرة:

خالط القلبَ همومٌ وحَزَنْ وادكارٌ بعد ما كان اطمأن
فهو مشغوف بهند هائم يرعوي حينا وأحيان يحن

وهند التي قال فيها الحطيئة:

ألا حبـذا هنــد وأرض بهــا هنــدُ   وهند أتى من دونها النأي والبعدُ

وكثيـرات غيـرهن، اسـتفاد الشـاعر مـن وجـودهن فـي التـاريخ الأدبـي والعربي . بطريقة غير مباشرة .. وتستمر هند في الوجود الشعري، مع تبـدل الأقنعة، فنراها في قصيدة "رحلة للشوق" القرية أو الوطن الذي يلجأ إليـه الشاعر، فترويه وتمنحه الشهد والعشق والأمان والتوبة.

إنا إليك بذنبنا

جئنا نتوب

جئنا نبيت بخصرك البان الرشيق

جئنا زهورا ترتوي

من فيك..

يورق عمرها

جئنا مطر

يا توبةً

من كل معصية أتت من مستحيل

هل تعذرين؟!

هل تعذرين؟!

ويبدو أن هند هي رمز الطهارة والصفاء والنقاء في عالم الشاعر، فضلا عن أنها الرمز الصوفي الذي يسعي جاهدا للعروج إليه، والتوحد معه، والفناء فيه. غير أن هند تتحول في قصيدة أخرى إلى سعاد، وعندما تصبح هند سعادا يتخفف الشاعر قليلا من هالة التقديس التي خلعها على هند الأولى، ويسمح لنفسه ولشعره، توجيه اللوم والعتاب والنقد لهذا الرمز، فيقول:

تبتْ يداكِ

فما أنا إلا ببابك خاضع

منذ التقينا عاشقين

وعابثين

نعيد ترتيب الرؤى

نتقاسم الأحزان والأوهام

والليل الذي ما عاد يستر ما تواثب في العيون

فهل الشاعر لم يستطع توجيه هذا اللوم والعتاب لهند، فيماهيها في سعاد، ليبقى رمز هند نقيا خالصا من كل الشوائب والصفات البشرية أو الحيوانية الدنيئة. هكذا يرفع الشاعر هند درجات فوق سعاد، ويحلق بها في عالم من الطهر والصفاء، مع أن سعاد وليلى وأسماء أخرى مشابهة أصبحت من رموز تراثنا الصوفي في كثير من الأقوال.

وما بين الرمز الصوفي الخالص، والرمز البشري بضعفه وترابه الوضيع، يبرز رمز ثالث يحمل دلالة واقعية، هو مصر التي هي وطن من سندس وإستبرق، وعلى الرغم من ذلك يوجه لها الشاعر عتابا رقيقا في قوله:

سؤالنا

يا مصر قد سكن الحناجر

والمقابر

والخيام

ولن ننام

ولن تنام

صبابة العشق يوما

يا مطر

سكن العيون

وكان عذبا سائغا

ولكن الشاعر لم يلبث أن يبرح هذه الرموز الثلاثة، ليوجه قصائده وجهة واقعية أخرى، يبدؤها بسلسلة من القصائد القصيرة تصرخ في وجه السفلة عاشقي لون الدماء، وذلك من خلال "قصائد للعشق والدم- إلى

كل نقطة دم طاهرة تصرخ تحت أقدام السفلة" فيكتب للشهيد الرمز، وللطفلة الشهيدة إيمان حجو، وللقدس، وللطير، والجليل. يقول عن الجليل:

في ثوبه

كان "الجليل" بلونه المخطوف

يركض نحو بابك

خلفه

طير بلون الليل ينقر رأسه

ويعيد ترتيب النجوم

هكذا تتراوح بقية قصائد ديوان "سور من كتاب الموت والوجع" بين الرمز الصوفي الشفيف، والرمز الواقعي، والرمز الإنساني بكل عذاباته وأوجاعه البشرية، وفي تورط الشاعر مع هذه الرموز لا ينسى نصيبه من التعبير – بطريقته – عن المآسي والمجازر الوحشية التي يرتكبها العدو الإسرائيلي في أرض فلسطين المجاهدة. وهنا يطل برأسه عنوان الديوان "سور من كتاب الموت والوجع"، وداخل هذه السور نقرأ آيات للوجد والعشق، وتظهر دوال أخرى لمعشوقات مثل: ليلى، وفينوس، وبثينة.

ولكن يعود الشاعر بين الحين والآخر إلى رمزه المحبب (هند) وفي قصيدة "ثلاث آيات ووجد" تكون هند الحاضرة الغائبة، فهو لم

يذكرها صراحة، ولكن دلالة وجود الأخريات في القصيدة لابد أن يستدعي وجود هند. يقول الشاعر: لولاك ما صعد المحبون الجبال

فالجميع يدور في فلك هند، حتى ليلى صاحبة قيس الذي هو بدوره رمز فني آخر، يضاف إلى الرموز الأخرى، في قول الشاعر:

ماذا تقول الآن للأقدار ليلى؟ ماذا تقول؟ يموت "قيس" كل ثانية سدى! للقلب أوجاع السنين .. للحظها تتعلم الكلمات ألوان الغزل

إن التراث الديني أو الإحالات الدينية، متغلغلة بشكل فني في معظم قصائد الديوان، مثل:

تهز نخيل الروح

يسقط ما تبقي من ثمارك

من وهن

ومثل:

"أشد راحلتي لواد غير ذي زرع"

فضلا عن التراث الأدبي الذي ضربنا أمثلة بوجوده من قبل. وكل هذا يشي بأن الشاعر محمد خليفة الزهار غير منقطع عن تراثه الديني والأدبي، فهو كما قلنا في البداية قارئ جيد للتراث الأدبي والشعري، وهو يمزج ثقافته التراثية برؤاه العصرية وقضايا وطنه وأمته، منطلقا من موقف العشق الصوفي في نظرته للكون والأشياء.

تحية للشاعر محمد خليفة الزهار الذي يعد مكسبا جديدا للحركة الشعرية في الإسكندرية خاصة، وفي مصر بعامة. وفي انتظار أعماله الشعرية القادمة.



جماليَّات هواتف العملة

عند محمد سعد شحاتة تنحو قصيدة النثر الجديدة – في بعض طرائقها – نحو مفردات الحياة اليومية في محاولة تشعيرها، أو إلباسها ثوب الشعرية، وإخراجها من عاديتها، وإحلالها محل المفردات الرومانسية في القصيدة التفعيلية أو العمودية، ومن هنا يلجأ الشعراء الجدد في محاولاتهم إضفاء الشعرية على كتاباتهم أو نصوصهم النثرية، إلى الكائنات أو الأشياء التي نمر عليها يوميا في الشوارع دون التمهل عندها، وإكسابها صفة الشعرية، بل مشاركتها الفعَّالة في حياة العشاق الجدد من ذوي الطبقات المتوسطة أو الفقيرة، مثل: هواتف العملة، ومحطات الأتوبيسات، وإشارات المرور، وشاي الفتلة، .. الخ.

وفي ديوانه "هوامش خارج متن" للشاعر محمد سعد شحاته، الصادر عن "سلسلة كتابات جديدة" بالهيئة المصرية العامة للكتاب، تلعب الهواتف، وخاصة هواتف العملة، دورا كبيرا في صياغة العلاقة العاطفية بينه وبين حبيبته، بل بين العشاق وبعضهم البعض.

في أولى قصائد الديوان "هكذا يفعل العاشقون"، يقدم الشاعر حالة تقريرية/ شعرية، عن أحوال العشاق الجدد الذين يرفعون سماعة الهاتف بعد أن يغذوها بالقطع المعدنية، منتظرين مَنْ يرد عليهم علي الخط الآخر. وعندما يجيب من لا يريدون، أي أحد غير حبيباتهم، يتذرعون بأحاديث

أخرى لا دخل للطرف الآخر فيها، أو يعتذرون بأن الرقم خاطئ، ثم يلجأ الحبيب أو العاشق إلى حيلة أخرى، بأن يرجو إحدى الجالسات أو المارات، بالقرب منه، أن تطلب رقم الحبيبة، وبالتالي يكون الحبيب ممتنا لتلك الجالسة أو المارة، التي استجابت لطلبه، ومن ثم يتحقق الحلم بالحديث الخافت مع الحبيبة عبر الهاتف. هل يفرق هذا التصرف عما كان يفعله الشعراء الرومانسيون أو الشعراء الجوَّالون أو شعراء "التربادور" الذين كانوا يغنون تحت نوافذ حبيباتهم، حتى تظهر لهم الحبيبة أو طيفها عبر الشرفة أو البلكونة. إنها المشاعر نفسها، ولكن تختلف الوسيلة تبعا لاختلاف العصر، ويتحول الطيف إلى صوت يأتي عبر الهاتف. وأن يقر شاعرنا بأن العشاق (هكذا دائما يفعلون)، يحمل الوعي بصيرورة دورة العشق الأبدية عبر التاريخ الإنساني، مع اختلاف الوسيلة.

هكذا يفعل المحبون

يرفعون سماعة الهاتف

يغذونها بالقطع المعدنية

وعندما يجيب من لا يريدون

يصطنعون جدية تغطي فشلهم

أو يفتحون موضوعا

– لا دخل للطرف الآخر فيه –

حتي يوهموه بأنهم جادون

ثم يعتذرون بأن الرقم خاطئ

هكذا دائما يفعلون.

وربما يلجأ الشاعر إلى استعمال الهاتف الخارجي أو هاتف العملة، أو هاتف الكارت أيضا، وليس هاتف المنزل، ظنا منه أن أصحاب الرقم المطلوب لديهم خاصية إظهار رقم الطالب، وبالتالي يتلافى – عن طريق هاتف العملة – مشاكل من الممكن أن يسببها لنفسه ولحبيبته التي يطلبها في بيتها ووسط أهلها متوقعا أن يرد عليه الصوت الخشن. ربما أيضا استعمال هاتف العملة من الشارع يؤكد – إلى جانب جماليات الاستخدام – دلالة الطبقية التي تسعي إليها قصيدة النثر، بانحيازها للطبقات الفقيرة، ولاستخدامها مفردات الشارع اليومية، وبالتالي التأكيد على قيمة هاتف العملة في صياغة العلاقة بين العاشقين.

وَهُمْ في فرحٍ طفولي

يخفضون أصواتهم

رويدا..

رويدا

فلا يسمعها من يقف خلفهم؟

أي سلطة في مدار الحب والعشق تلعبها الآن هواتف العملة أو هواتف الكارت، الكائنة بالشوارع. لقد دخلت هذه الكائنات . بجمالياتها المختلفة، والمسكوت عنها في نصوص أدبية أخري . مدار التجربة الوجدانية العصرية، فماذا يفعل العاشقون بعد مكالمةٍ قصيرة؟ إنها تنقلهم إلى عالم آخر من عوالم العشق والسهاد، وهي الأحاسيس الإنسانية نفسها في كل عصر وفي كل مكان. فما الذي كان يفعله طيف أو صوت عبلة في عنترة، أو طيف أو صوت ليلى في المجنون، والذي كان يأتيه عبر الأثير؟.

في بداية القرن الحادي والعشرين، ما الذي يفعله صوت الحبيبة عندما يأتي عبر الهاتف في حبيبها؟ ماذا يفعل العاشقون العصريون بعد المكالمة؟

يجيب الشاعر قائلا:

أيدخلون بيوتهم؟

يطلقون للجميع السلام!

ساهمين إلا عن شاي ثقيل

وسجائر!!

وكيف يحتفظون بكل حرف؟!

ينامون؟!

وصوت أغنية تقولُ:

"لو تعرفوا .."!!

إنه السلام النفسي الذي يتحقق . عن طريق الهاتف . بالإضافة إلى محاولة استرجاع كل حرف نطقت به الحبيبة عبر الهاتف، أو عبر الأثير. هنا يكون للسماعة، والسلك أو الكابل، والكابينة الصغيرة المنتصبة فوق الأرض، وللأشياء المحيطة بالمتكلم، آفاق جديدة في التجربة الشعرية. ومن ثم تبدأ الأحلام تداعب خيال الحبيب، وتبدأ الأمنيات في التحليق عبر أجواء القصيدة:

أتمني أن آخذك في حضني

هنا

– وسط ميدان التحرير –

وألا نسير جنبا إلى جنب

بل علينا أن نكتشف طريقة جديدة

تمكننا من السير هكذا متعانقين !!

إنه يود أن يشهر حبه علي الناس جميعا، لذا اختار ميدان التحرير باعتباره الميدان الأكثر شهرة، والأكثر ازدحاما في وسط القاهرة، ليشهد هذا الحب، وليشهد ابتكار طريقة جديدة لسير العشاق في شوارع المدينة.

هذا الابتكار يأتي من سحر المكالمة التليفونية عبر الهاتف الليلي بالشارع. لقد نام العاشق حالما بأنه يجلس على كرسي مرتفع:

وجهك لي

وأنا بين ذراعيك

نائم في دفء صدرك

نائمة على كتفي

وعند غياب العاشقين عن بعضهم البعض، فما الذي يفعلونه؟.

من الأشياء المقترحة أن يعدُّوا دقائق مكالماتهم السابقة، ويحسبونها بأي حساب، ومن ثم يرون الثواني وهي تتحرك عائدة عبر الهاتف. إنهم يحركون الزمن إلى الماضي، في محاولة لتثبيته وتثبيت الكلام الذي قيل عبر الهاتف من قبل. فمادام الحاضر غير موجود بالنسبة لهم الآن، فليعودوا للماضي متشبثين به حتى تحين لحظات المكالمة القادمة، أو اللقاء القادم. هنا يدخل عنصر الزمن مؤثرا في أحاسيس ومشاعر العاشقين. فليأت الماضي بكل حضوره، ويَمْثُل في وعي العاشقين، وأمام ناظريهم – عبر سماعة الهاتف – الآن:

هل يجترون الذكريات؟

يغمضون أعينهم في ظلامٍ

ويعدون دقائق مكالماتهم؟

يحسبونها بأي حسابٍ يا تري؟

كيف يحسب العاشقون ثواني الكلام؟!

أم يحدقون جدا

فلا يرون ما أمامهم؟!

لا يرون سوي ثوانٍ – عبر الهاتف – تتحرك

لكنهم حينئذ يكتئبون

ويكتبون أغانيَ..

ويتساءل الشاعر، وكأنهم من قوم آخر غير قوم العاشقين البسطاء، يتساءل:

"أهم هكذا دائما يفعلون؟!"

والسؤال عن أحوال العشاق في حد ذاته، يحمل قدرا من الخوف من تلك الأحوال التي تتلبَّس العاشق، وهو – أيضا – خوف يأتي لحظة محاولة الخروج من حالة العشق، والعودة إلى الحالة التي لا يكون فيها الإنسان عاشقا. وكأن العشق هنا حالة جنون يحاول أن يشفى منها الإنسان، وبالتالي فهو يتعجب من حالة العشاق ويتساءل: أهم هكذا دائما يفعلون؟

ولكن لا يستمر الحال هكذا، فالشوق والعشق يستبدان بالعاشق، الذي يضعف أمام سماعة الهاتف ولا يجد مفرا من رفعها في الثانية صباحا، والاتصال بالمحبوبة، ليسمع فقط كلمة "آلو"، دون أي حسابات سابقة لأن يكون شخص آخر غيرها علي السماعة الأخرى.

لماذا تبدو ضعيفا هكذا:

ترفع السماعة في الثانية صباحا

لتسمع "آلو"؟

هنا تصبح للفظة "آلو" جماليات خاصة داخل النص، فهي ليست مجرد لفظة أجنبية اعتدنا على سماعها أو التلفظ بها، حتى أصبحت مستهلكة تماما، ولكنها أربعة أحرف (الحرف الأول الممدود يحسب بحرفين) تحمل صوت الحبيبة عبر الأثير، وتحمل قدرا كبيرا من السعادة لمستمعها. ويلاحظ أن الحرف الأول الممدود يأتي من أقصى الحلق أومن أقصى الحنجرة، وهو بقدر ما يحمل جهدا في حالة النطق أو التلفظ به، يحمل أيضا هذا القدر من السعادة، وكأنه على قدر الجهد تأتي سعادة العاشق. أما لو تلفظ بهذه (الآلو) غير الحبيبة لأصبح هذا الجهد مصدر شقاء العاشق وتعاسته الليلية.

لم يكتف الشاعر بجماليات الهاتف في قصيدته الأولي "هكذا يفعل العاشقون"، ولكن ثنَّاها بقصيدة "أحوال الهاتف"، وهي القصيدة قبل الأخيرة في ديوانه "هوامش خارج متن" – وكأن للهاتف أحوالا مثل أحوال

العاشق تماما، الأمر الذي يؤكد على تلاحم أداة الاتصال بتجربة الشاعر، ومدى أهميتها وخصوصيتها، ولكن الملاحظ في "أحوال الهاتف" أن الأداة أصبحت أداةً موضوعية، بعد أن كانت ذاتية في القصيدة الأولي:

في نصف دقيقة هاتف

يمكن أن ترفع سيدةٌ سماعتها

وتقول لرجل يشغلها

– في أقصى أطراف الدنيا –

أحبك!

أو: أنت حقير!!

بل إن الشاعر يلجأ لأسلوب التحذير من الكلمات التي تأتي عبر الهاتف. لقد خرج من طور العاشق في القصيدة الأولى، ليدخل طور الحكيم، أو يتخذ من الحكمة سبيلا في "أحوال الهاتف"، مما يدل على نضج التجربة الهاتفية وانتقالها لأجواء أخري أكثر حيادية:

في حالات الحب القادمة

لا تسمح لامرأة أن تدخل

حتى أعماق قصوى في النفس

فتصبح كل مواعيد الدنيا

مكالمةً منتهية

وتصبح كلُّ أماكنها

مكالمةً أخري منتظرة!!

ولعلنا نلاحظ عدم وجود أي ذكر لهواتف العملة الكائنة في الشارع الليلي، والتي كانت تمثل خصوصية ما للعاشق في القصيدة الأولى. هنا تصبح الأرقام دولية، والهواتف ربما نقَّالة أو جوَّالة:

لم تعرف..

ماذا تعني كلمتها في الهاتف لي؟!

قالت: إن الهاتف غالٍ جدا

وإن المنحة أضيق من وقت البحث!!

من الواضح أن الحبيبة أو العاشقة بدأت تستغني هي الأخرى، عن اتخاذ الهاتف أداة للحب والعشق والغرام، بسبب الأحوال الاقتصادية، ويبدو أن الهاتف الدولي يقف عقبة أمام العاشقين، فالكلفة مرتفعة جدا، أيضا لا يوجد في الغربة الوقت أو الزمن الذي تتحدث فيه لحبيبها. ومن هنا يكون ترحم العاشق علي هاتف العملة، وعلي مقدرته علي تثبيت الزمن، بل إرجاعه للوراء كما رأينا من قبل. بل إن رنين الهاتف أصبح لا يخطف القلب، إما بسبب هذا الشعور بالجفاء، أو وصول العاشق – أو الذي كان عاشقا – إلى مرحلة التعقل وإدراك الحكمة:

عندما يملأ جرس الهاتف

أكواب صمتي

لن يقفز القلب ليخطف السماعة

لأنني واثق

أن رقمي قد شُطب من مفكرتك

وأنك حاولت أن تضعي

في رأسك

أشياء كثيرة عن لحظاتنا الأخيرة

وكيف انتهت قصتنا

ليزول رقم هاتفي من رأسك

في لحظات

– أوقن من قلتها –

عندما تريدين أن تسمعي صوتي

– علي البعد البعيد –

لن تجدي في ذاكرتك

سوى رقم أو اثنين

من سبعة أرقام طويلة

ولن تجدي في محيطك

من يذكرك بالأرقام الباقية

فلا تطلبين.

هكذا يصاب العاشقان بحالة من حالات الصمت وجفاء المشاعر، ومع أن الهاتف لا يزال يرن، ويملأ أكواب الصمت رنينا، فإن إضاعة رقم العاشق أو نسيانه كفيل بأن يجعل هذا الهاتف يصاب بالخرس أو السكوت أو الصمت الأبدي بين العاشقين اللذين كان هذا الهاتف وسيلة الحب بينهما.

وإذا كان الشاعر قد قدم لنا صورة شعرية جميلة ومحسوسة في قوله "عندما يملأ جرس الهاتف أكواب صمتي"، فإنه لم يكن موفقا في وصف الأرقام السبعة بأنها طويلة، فهي في النهاية سبعة أرقام لا أكثر ولا أقل، وإضافة صفة الطول لها لن يمنحها أية إضافة معنوية أو شكلية أو حسية أو مادية أو لفظية أو حتي عددية. لذا أرى أن هذه الصفة جاءت زائدة على السطر أو الجملة، وكان عليه أن يكتفي بقوله "لن تجدي في ذاكرتك سوي رقم أو اثنين من سبعة أرقام".

ولا أريد أن أنهي هذه السطور حول جماليات الهاتف في ديوان "هوامش خارج متن" للشاعر محمد سعد شحاته، دون الإشارة إلى قصيدة

دالة ومعبرة عن روح المقاومة الشعبية تجاه وجود الأجنبي المعقوف الأنف في شوارعنا وأحيائنا، وفي "وسط المدينة".

القصيدة بعنوان "وسط المدينة"، وبها إشارة إلى شارع طلعت حرب بالقاهرة، وفيها يقول الشاعر:

تستطيع أن ترتدي "شورتا"

وصندلا خفيفا

أو بيادة من الكوري

وفانلة تي شيرت

وسوف تكتشف أن الأرض هنا

تتحدث كل اللغات

إلا العربية!!

لا تقلق بشأن ملامحك

فستجد في "طلعت حرب"

عشرات يشبهونك

يدارون عقفة أنوفهم

بنظارة من النوع الغريب

المنتشر!!

ويدَّعون أنهم أبناءُ عم!!

إن القصيدة فيها نوع من أنواع المقاومة والتحذير، مقاومة الآخر المتغلغل فينا ويريد أن يقلد الذين يدَّعون أنهم أبناء عم، ويسيرون في شوارعنا، وبالذات في شارع "طلعت حرب"، وهنا يبرز التناقض الواضح، فطلعت حرب (١٨٦٧– ١٩٤١) رجل الاقتصاد المصري الأول، وصاحب كتاب "علاج مصر الاقتصادي –١٩١٠" والذي وضع حجر الأساس للنهضة الصناعية والتجارية المصرية، وأسس بنك مصر الوطني، وأرسى دعائم الإنتاج السينمائي الوطني من خلال استوديو مصر، وغيرها من الأعمال والصناعات الوطنية العظيمة، تُنتهك حرمته بسير معقوفي الأنف الذين يدعون أنهم أبناء عم، في شارعه. هنا أتذكر قول أمل دنقل في قصيدته الشهيرة "لا تصالح":

سيقولون:

ها نحن أبناء عم.

قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

واغرسِ السيفَ في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

هنا يبرز التناقض الكبير بين الذين لم يراعوا العمومة فيمن هلك، وكونهم يملأون شارع طلعت حرب بالذات، ونريد أن نقلدهم الآن فنلبس

شورتا وصندلا خفيفا أو بيادة كورية، وفانلة تي شيرت، ونتحدث بأي لغة غير العربية، ومن ثم تبدأ الملامح المصرية في التغير والتحور والتبدل لتشبه ملامح أبناء العم.

هل ضاعت صيحة أمل دنقل أو وصيته (الثانية) في الهواء؟

لا أعتقد. مادامت صيحات التحذير تملأ الأدب والشعر والميادين، وروح المقاومة الشعبية متغلغلة داخل النفوس، وما دمنا نرفع شعار ثقافة المقاومة، فإن وصايا أمل لا تزال، وتحذيرات الأدباء من أمثال: محمد جبريل، ومحمد سعد شحاته، وأحمد محمد حميدة، والسيد نجم، وغيرهم تملأ الآفاق.

شاعرة رعوية جديدة منال الشربيني

يدلنا التاريخ الشعري العالمي، على ظهور بعض الشعراء المحبين للطبيعة، وللريف، والحياة البسيطة الهادئة التي تمنحهم شيئا من الحرية والانطلاق، بعد أن تضيق حياتهم ذرعًا بصخب الحياة في المدن الكبري، وازدحام طرقاتها وأزقتها. وقد اعتمد هؤلاء الشعراء على قاموس لغوي مشتق من تلك البيئة الطبيعية التي أحبوها، وعاشوا – أو تمنوا أن يعيشوا – فيها، وأُطلق عليهم شعراء الرعاة، أو الشعراء الرعويون، وأُطلق على شعرهم شعر الرعاة، وعلى قصائدهم وأغانيهم، القصائد أو الأغاني الرعوية.

ويعد الشاعر السكندري القديم ثيوكريتوس المولود حوالي عام ٣١٠ ق.م في سراقوسة بجنوب إيطاليا، أعظم شعراء الرعاة قاطبة في زمانه، فقد كان شعره "تعبيرا عن حاجة ملحة أحس بها أبناء العصر السكندري الذين ضاقوا ذرعا بالحياة في المدن الكبري وأحسوا بصخبها وضجيجها، فأحبوا الريف وتاقوا للحياة البسيطة وحسدوا الرعاة علي حريتهم وانطلاقهم"(a) .

يقول ثيوكريتوس في إحدى قصائده الرعوية على سبيل المثال:

"والآن يا نبات العليق المتسلق ليتك تزهر بنفسجا، ويا ليتك أنت أيضا أيها العوسج تحمل أزهار البنفسج! ليت زهور النرجس الخلابة تنبت فوق شجر العرعر! ليت كل شيء يتغير ويا ليت أشجار الصنوبر تثمر كمثري، لأن دافنس يحتضر. ليت الأَيِّل (الوَعْل أو الماعز الجبلي) يمزق

كلاب الصيد إرِبًا، وليت البوم القاطنة في الجبال تنافس في الشدو العنادل.. الخ" (b)

وقد جاء بعد ثيوكريتوس العديد من الشعراء الرعويين الذين تغنوا بالطبيعة، وأسهموا في تأسيس المدرسة الرعوية في الشعر العالمي، ومن أهم هؤلاء الشعراء: فرجيل (صاحب الإنيادة) ووليم بليك، وجون ملتون (صاحب الفردوس المفقود) ووردزورث، وروبرت بروك. أيضا لدي الشاعر السنغالي الرئيس ليوبولد سنغور قصائد رعوية مستلهمة من الطبيعة والغابات الإفريقية. يقول ليوبولد سنغور علي سبيل المثال (c) :

سأستعير الناي الذي يوقِّع سلام القطعان

وطوال النهار جالس في ظل أهدابك، قرب "نبع فيملا"

أمينا، سأرعي الخوار الأشقر لقطعانك

ذلك أنه في هذا الصباح يدٌ من ضوء داعبت رموشي التي من ليل

وطوال النهار، قلبي ردَّ صدي نشيد العصافير البكري"

ويعتقد بعض الدارسين للشعر العربي، أن الشعراء القدماء الذين عاشوا في البادية العربية وتغنوا بالصحراء والجِمال والليل والنجوم من أمثال: امرؤ القيس، وذو الرمة، وعنترة بن شداد، يعدون من الشعراء الرعويين، بل بعضهم يذهب إلى أن الكثير من قصائد البحتري وأبي تمام تنتمي إلى القصائد الرعوية.

وإذا انتقلنا للعصر الحديث، سنجد شعراء من أمثال: جبران خليل جبران (وخاصة قصيدته المواكب)، وإيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة، ورشيد سليم الخوري، (الملقب بالشاعر القروي). ومحمود حسن إسماعيل (وخاصة في ديوانه أغاني الكوخ) وأبو القاسم الشابي، ومحمد عبد المعطي الهمشري (الذي قال عنه فاروق شوشة إنه أغنية ريفية صافية)(d) ، وبدر شاكر السياب، وعيسي حسن الياسري، وغيرهم.

يقول م.ع. الهمشري في قصيدته المعروفة "أحلام النارنجة الذابلة":

كانت لنا عند السياجِ شجيرةٌ

إلفَ الغناءَ بظلها الزرزورُ

طَفِقَ الربيعُ يزورها متخفيا

فيفيضُ منها في الحديقة نورُ

حتى إذا حلَّ الصباحُ تنفستْ

فيها الزهورُ وزقزق العصفورُ

وسرى إلي أرضِ الحديقة كلِّها

نبأُ الربيعِ وركبُهُ المسحور

كانت لنا، يا ليتها دامت لن

أو دام يهتفُ فوقها الزرزورُ

بطبيعة الحال سنجد تطورا للقصيدة الرعوية من عصر إلى عصر، ومن بيئة إلى أخرى، وخاصة في مجال التكنيك الشعري، أو في مجال البنية الشعرية.

وفي ديوانها الأول "عند مفترق الذكري والخرافة" تحاول الشاعرة منال الشربيني، اقتفاء أثر الشعراء الرعويين، أو الانتساب إلى مدرسة الشعر الرعوي، ولكن من خلال منظورها الشعري الخاص، ومعالجتها الشعرية المختلفة، ضمن عالم الشعر التفعيلي، وما يسمي بقصيدة النثر. تقول الشاعرة في قصيدة "بقايا نداء"(e) :

أتَي..

نلهو علي كتفِ الوادي

ترقُبُنا (عيونُ) الماءِ والخيمَةُ الشرقية

في صمتِ الحلمِ البُرْعُم

يَقتربُ البردُ

ترتاعُ خيولُ المَحْميَّة

وجبالُ الحزنِ الثكلي

تَحملُها قلوبٌ غجريَّة..

في البدءِ صُراخٌ في المَرْجِ

ونحيبُ الأرضِ البدويَّة

ينقُشُ قِنديلا في الرمْلِ

ينقلبُ غبارًا وحشيا

غيمٌ يغتالُ براءتنا

يقذفُ بالثلجِ مرايا الماء

وكأنَّ الكونَ بقايا (نداء)

يحلمُ بالشمسِ الرعويَّة

وعِظَامُ الأرضِ طُغاةٌ

تَنْتحلُ صفاتٍ بشريَّة

وتمرُّ الشمسُ بجُبِّ الماءِ

تَنْضَحُ أكفانًا ونشِيجا

تَغْفو

تُهديه براءَتَها

ويلفُّ العشبُ حديثَهما

يرقبُ (سرابُ) الماء والدمعةُ الشرقية

لن نحتاج إلى تحليل اللغة في هذه القصيدة، لنكتشف أنها تنتمي للشعر الرعوي، أم لا؟ فكل مفردات القصيدة يشي بذلك، ولكن علينا أن نحلل المفارقة في الصورة المرسومة في السطر الثالث (ترقبنا عيونُ الماء والخيمةُ الشرقية) على ما بها من خروج على وزن تفعيلة المتدارك الخببي، الذي سارت عليه الشاعرة في أغلب سطور القصيدة، والصورة المرسومة في السطر الأخير (يرقب سرابُ الماء والدمعةُ الشرقية) وما بها أيضا من خروج على وزن التفعيلة نفسها.

الشاعرة هنا لم تتغنَ بالطبيعة، علي عادة الشعراء الرعويين، ولكن الطبيعة عندها، في هذه القصيدة، وبقية قصائد الديوان تقريبا، ساحة للصراع، والاغتيال، والنحيب، ومن ثم تخفت الغنائية، ويحل محلها الدرامية التي يفجرها الصراع بين عناصر الطبيعة (البرد الذي يروع خيول المحمية، وجبال الحزن الثكلي، والقلوب الغجرية، والصراخ، ونحيب الأرض البدوية، والغبار الوحشي، والغيم الذي يغتال البراءة، والأكفان، والنشيج..)، ومن ثم يتحول اللهو على كتف الوادي مع الحبيب الذي أتى في مطلع القصيدة، أو مطلع الحياة المشرقة الدافئة، وسط عيون الماء وفي مراح الخيمة الشرقية، إلى صراع وقتال ووحشية مع اقتراب البرد، رمز الجفاء البشري، أو رمز المحتل الغاصب، الذي يزحف إلى المشاعر الإنسانية الدافئة، ويحطمها، أو يحيلها إلى غضب وزمجرة، ومن ثم تتحول عيون الماء إلى سراب، والخيمة الشرقية رمز الكرم والجود والعطاء في العالم الرعوي القديم، تتحول إلى دمعة شرقية، علامة على الحزن، والألم، والمعاناة.

والنتيجة التي نخرج بها من القصيدة، أن الشاعرة تحاول أن تفكك أو تخلخل أو تثور علي العالم الشعري الرعوي الذي يتغنى بجمال الطبيعة، والريف، والحياة البسيطة الهادئة الهانئة، التي لم يعد لها وجود في ظل هذا الصراع والحزن والاغتيال.

وعلى الرغم من أن الشاعرة خارجة من عباءة الشعر الرعوي، إلا أنها تثور على أجدادها وآبائها من الشعراء الرعويين السابقين، فتنقُض ما حاولوا بناءه من قبل.

ولعل عنوان الديوان "عند مفترق الذكرى والخرافة"، الذي لم يحمل عنوان إحدى قصائد الديوان، كما عوَّدنا معظم شعرائنا، يشي بالروح العامة المسيطرة على قصائد الديوان كلها، تلك الروح المنبثقة من إحساس الشاعرة أنها تقف عند مفترق الطرق الشعرية، ما بين القديم الرعوي الذي جسده آباؤها وأجدادها في قصائدهم، والجديد الرعوي الذي تتطلع إلى إنجازه، ويحمل بصمتها الشعرية، وبصمة عصرها.

ولعل هذا القديم يحمل قدرا كبيرا من الخرافة حول سهولة الحياة في الريف، وهدوئها، وهنائها، على النحو الذي تغنى به الفنان محمد عبد الوهاب في أغنيته "محلاها عيشة الفلاح"، أو على النحو الذي قرأناه في رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، أو على النحو الذي رأيناه في فيلم "خرج ولم يعد" ليحيى الفخراني وليلى علوي.. وما إلى ذلك. إن لسان حال الشاعرة يقول إن ما صوره معظم السابقين عن الريف المصري، ما هو إلا خرافة، فللريف قضاياه ومشكلاته العصية على الحل. ولعل الشاعرة

عندما تتذكر، وهي تقف عند مفترق الذكرى، ما كتبه الأقدمون عن الريف – إذا كان صحيحا من وجهة نظرهم . تصيبها الحسرة على ما آل إليه حال الريف الآن.

ولعل في هذه الذكرى نوعا من أنواع المقارنة غير المقصودة بين الماضي والحاضر، لذا فإنها عندما تكتب شعرا رعويا الآن، تكون الصورة أو الرؤية على نحو ما تحدثنا عنه وشاهدناه في قصيدتها السابقة. إنها تستطيع الآن أن تواجه آباءها وأجدادها من الشعراء الرعويين السابقين، فتقول لهم في قصيدة نثرية قصيرة (إبجرامة) بعنوان "المواجهة" **(f)** :

في طرقات مجهولة

تتخبط الأحلام

وحدها..

ونثار المرايا

تُذبل الندي

فيتشقق جبينُ المطر!

لقد تحولت الحقول الخضراء الجميلة الباسقة – في زمن الشاعرة – إلى حقول دم، فماذا ننتظر بعد البرد الذي يروع خيول المحمية، وجبال الحزن الثكلى، والقلوب الغجرية، والصراخ، ونحيب الأرض البدوية، والغبار الوحشي، والغيم الذي يغتال البراءة، والأكفان، والنشيج، ماذا

ننتظر سوى حمامات الدم، بل حقول الدم على حد تعبير الشاعرة في قصيدتها النثرية أو إبجرامتها التي اختارت لها عنوان "الغدر" والتي تقول فيها (g):

في "حقل الدم" تتأوَّه أيقونةٌ للنيل تغزل من سعف النخيل أوتارا يغتالها الصدى تنزف لحنا أخير !!

إن بنية الصراع التي تتفجر علي مستوى الديوان، إلى جانب البنية الفنية لقصائد الإبجرامة، يقودان إلى مقطوعة نثرية عنوانها "الجحود" (h) تتكون من ثماني كلمات فقط، هي:

ضارِعٌ

يرجو الغيومَ

ترفقتْ

فلما ارتوي

تضرَّع للشمس!

فهذا الرعوي أو الفلاح أو البدائي الذي كان يتضرع للغيوم كي تمطر، فيثمر الزرع، وتزهر الحقول، وترتوي الحياة، ما إن استجابت الغيوم وهطل المطر، وتحقق الخير المرجو، أدار ظهره للغيم، وبدأ يتضرَّع للشمس، كي تشرق، وتزيح الغيوم في طريقها. ومن ثم فإن بنية الجحود، التي هي جزء من بنية أكبر هي بنية الصراع في عالم الشاعرة، تُعمق من

انقلاب مفاهيم الشعر الرعوي، في هذا العالم. في الماضي لم يتحدث الشعراء الرعويون عن جحود مثل هذا الجحود الذي وجدناه في تلك الإبجرامة عند منال الشربيني، ولكن في ظل انقلاب المفاهيم، أو تخلخلها على هذا النحو، فإنه يصبح من المنطقي وجود بنية صغيرة، مثل بنية الجحود والنكران في عالم الشعر الرعوي. بل إننا نتوقع وجود يم ميت، وشواطئ منفِّرة، في جسد القوقعة التائهة.

لقد اختلف شكل الفلاح أو الرعوي أو الراعي، عما كان من قبل، لقد صوره الأقدمون، في صورة أقرب ما تكون إلى نصف نبي، أو سلطان العالم والدهر، يتطلع البشر إلى مرآه، فهو جزء من الطبيعة الجميلة، إنه كائن طيب شفاف أثيري يحنو أو يحدب علي الجميع، لا يحمل سوى نايه الذي ينفخ فيه، إذا أرقه أو أمضه شيء في حياته الرتيبة، ولا توجد لديه عقد نفسية مثل التي يعاني منها أبناء المدينة. يقول ميخائيل نعيمة في قصيدة "صدي الأجراس"(i) على سبيل المثال:

"ها هم أترابي قد سرحوا

في الغابِ يقودُهم المرحُ

وبقيت أنا وحدي سكرانا

يرقصُ في قلبي الفرحُ

فجلستُ على كتفِ النهر

ما بين العوسجِ والزهر

العالمُ مملكتي وأنا

سلطانُ العالمِ والدهر"

ولكن مع انقلاب المفاهيم، وتغير نمط الحياة، تقول الحفيدة الشاعرة (j):

في بلادي

ليس يرتاح الحمام

ليس يشدو أو يطير

حتي شكل الراعي والناي القديم

لم يعد يغوي الصبايا

والخرير لم يعد مهد البوادي

والجرار فارغات.. فارغات

وإذا كان الشاعر السكندري الرعوي القديم ثيوكريتوس قد قال منذ أكثر من ألفين وثلاثمائة عام "ليت زهور النرجس الخلابة تنبت فوق شجر العرعر!"، فإن حفيدته منال الشربيني تقول في إبجرامة بعنوان "الشرق" :(k)

قابعٌ في النسائم

يعبث بدثار النرجس

ولَّت وجهها شطره

فكان من "الآفلين".

وإذا كان الجد الرعوي بدأ عبارته الشعرية بأداة التمني ليت، فإن حفيدته الرعوية، تقرر حقيقة قائمة في عالمها الشعري، وهي أفول الشرق في وجه زهرة النرجس. ومن المعروف أن زهرة النرجس من نباتات الدنيا القديمة (كما جاء في الموسوعة العربية الميسرة) وهي من الرياحين. ومن اسمها اشتقت أسطورة نارسيس، التي تصور حالة الشخص المستغرق في حب ذاته والإعجاب بها، ثم مصطلح النرجسية، في علم النفس. فماذا يعني أفول الشرق في وجه زهرة النرجس؟

معناه أن هذا الشرق العابث لا يرى نفسه جيدا، ولا يعطي الفرصة لزهرة النرجس أن ترى نفسها هي الأخرى، معناه أن الشرقَ غيرُ قادر على الحوار مع الآخر، حتى ولو كان هذا الآخر هو زهرة النرجس، إنه يعبث بها وبدثارها، وبأوراقها البيض العطرية، وبتاجها الضارب إلى الحمرة، ولكن عندما تبدأ الزهرة في الالتفات الجِدي لهذا الشرق، لتبدأ حوارا حضاريا، يبدأ هو في الانزواء، ويكون من الآفلين.

رؤية جديدة – في كلمات قليلة – تطرحها الشاعرة من خلال مفرداتها الرعوية المختلفة. لقد استطاعت الشاعرة منال الشربيني أن

تُخضع عالم المفردات الرعوية لرؤيتها الخاصة، وأن تتخلصَ من السلطة الرعوية للشعراء السابقين عليها، وتؤسس سلطتها الخاصة، وقد استفادت الشاعرة من السنوات التي عاشتها في العاصمة الأردنية عمَّان بين عامي ١٩٨٢ . ٢٠٠٠ (ثمانية عشر عاما) لتَرفِدَ تجربتها الشعرية من عالم الطبيعة العمَّانية أو الأردنية بشكل عام، فضلا عن استفادتها من مدرسة أوغاريت للإبداع الأدبي التي تأسست عام ١٩٩٨ بعمّان.

وإذا كنا لا نلمح أي أثر للبيئة السكندرية أو البيئة البحرية المفتوحة على العالم الخارجي، في مفردات الشاعرة، فلأن هذا يتعارض مع رؤيتها الرعوية الجديدة، بما يؤكد . في النهاية . إخلاصها الشديد لهذه الرؤية الشعرية، ولهذا العالم الأثير الذي نجحت في نقله لنا بكل صراعاته وإشكالاته المتعددة من خلال قصائد ديوانها الأول "عند مفترق الذكري والخرافة". ونحن في انتظار أعمالها وإبداعاتها الشعرية القادمة لنرى إلى أي مدى سيتطور العالم الشعري الرعوي علي يديها.

هوامش

a . الأدب السكندري، د. محمد حمدي إبراهيم. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٥، ص، ١٥٢

b. السابق، ص ١٥٤، ١٥٥

c . طام.. طام زنجي" ترجمة د. شربل داغر، مراجعة د. ليلى عثمان فضل. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة "إبداعات عالمية (العدد ٣٣٦)

d . انظر: زمن للشعر والشعراء. فاروق شوشة، القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٠، ص ٢٩٥

e . عند مفترق الذكرى والخرافة. منال الشربيني. د.ن. ص ٢٩

f . السابق، ص ٥٥

g . السابق، ص ٥٦

h . السابق، ص ٦٠

i . همس الجفون. ميخائيل نعيمة، بيروت: مكتبة صادر، ط٢، ص ٤٠ وما بعدها

j . عند مفترق الذكرى والخرافة. منال الشربيني. د.ن. ص ٧٥،٧٤

k . السابق، ص ٦٦.

نجوي سالم وفراشاتها الملونة بلون الذاكرة

بون شاسع بين ديوان "الجنيات السبع"، وهو الديوان الأول الذي صدر عام ٢٠٠٢ للشاعرة نجوى سالم، وديوانها الثاني الذي صدر مؤخرًا بعنوان "فراشات بلون الذاكرة"، سواء في الرؤية أو الأداة.

يبدو أن قصائد الديوان الأول على الرغم من توافر سلامة اللغة والعروض، إلى جانب بعض الصور الشعرية مما يصنع شعرا لا بأس به، كانت تدريبا على كتابة قصيدة أكثر نضجا، وذات نكهة خاصة، أو حالة خاصة، بعد أن اطمأنت الشاعرة إلى شاعريتها واكتمال أدواتها، ومقدرتها على خوض غمار الشعرية العربية الحديثة، بعد أن أعلنت تخليها عن تفاعيل الخليل بن أحمد الفراهيدي، أو عن عروض الشعر العربي التقليدي بصفة عامة، لتصنع موسيقاها الخاصة من خلال فراشاتها الملونة بلون الذاكرة.

ويبدو أن عزيف الجنيات السبع، جاء متواكبا أو متوائما مع موسيقى تفعيلات الخليل، بينما ثارت الفراشات الملونة على هذه الموسيقى، فصنعت موسيقى أخرى ملونة، تتواءم مع شعرية النص.

وإذا تخيلنا أن للموسيقى أو الإيقاع لونا، فهل تعد ألوان موسيقى تفعيلات الخليل وإيقاعاتها من الأبيض والأسود، وإيقاعات قصيدة النثر من الإيقاعات الملونة؟ أم أن الأمر مرتبط بتجارب نفسية تتحاور معها

الألوان – سواء الأبيض والأسود – أو الألوان الأخرى – داخل القصيدة الواحدة، أو النص الواحد، مهما كان شكل القالب؟ ربما يعد الشاعر الفرنسي "جان آرثر رامبو" أول من نبهنا إلى علاقة اللون بالحرف، أو إلى كيمياء الحرف، ومن المعروف أن قصيدة النثر نشطت في أوربا وانتشرت على يد الشعراء الفرنسيين: شارل بودلير، وجان آرثر رامبو، واستيفان مالارميه، وغيرهم، وقبلها لم يكن مطروحا تلك العلاقة الكيميائية بين الحرف واللون، على هذا النحو. فقد كان رامبو يطمح إلى أن يقفز إلى الذهن لون معين، عند نطق حرف معين، كأن يقفز الأحمر مثلا، عند ذكر حرف **O** أو الواو، أو الأبيض مثلا عند ذكر حرف **A** أو الألف، وهكذا، ومن هنا يقفز إلى الكلمة أو السطر الواحد، ومن ثم القصيدة، عدد هائل من الألوان بعدد أحرف الكلمة أو السطر، أو القصيدة، وربما نجد . في هذا الكرنفال الحيوي – ألوانا لم يعرفها الرسامون بعد.

تقول الشاعرة:

سأعكس ابتسامة الكون

بألوان لم يعرفها الرسامون بعد.

لقد احتفلت الشاعرة بالألوان في ديوانها الجديد، منذ العنوان "فراشات بلون الذاكرة"، وأيضا داخل أجواء معظم قصائدها.

تقول على سبيل المثال في قصيدة "شعرة":

كم تمنتْ أن يكون

أبيض وأسود

لكنها

ما أبصرته إلا رماديا

فبأي الألوان كان يصبغها؟

لا يهمها كثيرا

إذا ما اتخذت قرارا فعليا

بتحطيم قوس قزح

ربما تجد في اللالون

بعضا من الارتياح.

أو قولها في قصيدة (!):

الأخضر الذي يريدنا

صديق للأزرق الذي نعشقه

ومنذ أعلمني بذلك

وأنا أحاول جاهدة

أن أتصالح معه.

الأمر نفسه أيضا ينسحب على لغة القصيدة، أو لغة النص الشعري، والسؤال في هذه الحالة يكون: هل هناك كيمياء لغوية معينة يطرحها النص التقليدي أو النص التفعيلي من خلال موسيقاه، وكيمياء لغوية أخرى يطرحها النص النثري من خلال إيقاعاته المختلفة؟ لعل الإجابات التي نتوقعها أو لا نتوقعها، تكون بعض أسباب تخلي نجوي سالم عن تفعيلات الخليل، ولجوئها إلى إيقاعات النثر في ديوانها الثاني، مُطلقةً ألوان الحروف التي ترد على الذاكرة، كي تصنع فراشاتها الشعرية المنطلقة في حدائق الديوان، مبدلة ألوان الكون وهو يلتهم رفرفات الروح.

احتوي ديوان "الجنيات السبع" لنجوى سالم على ثماني عشرة قصيدة، تتراوح ـ كما يقول الشاعر مختار عيسى في مقدمته لهذا الديوان:

"بين الاعتماد على التصوير، والركون إلى تقريرية مباشرة، وقد نلحظ تقليدية في الرؤى والصياغة حينا، لكننا لا نعدم أن نلتقط مناطق ليست بالقليلة في القصائد – حديثة العهد – تؤكد لنا أنها تتجه ببراعة نحو أفق أرحب في الرؤية ونسق أكثر حداثة في التشكيل".

تقول الشاعرة في قصيدة "معذرة" المؤرخة ٢٠٠٢/٢/٨ على سبيل المثال:

معذرة يا ذا البحَّار

فالبحر بعيد الشطآن

والعمق سحيق الأغوار

والخوض مغامرة كبرى

والموج كثير الأخطار

والرهبة جند تحرسني

وبرغم حنيني تُخرسني

والقلب سجين، وكأني

طاحونُ هواء

يطحن في عظم الإعصار!

لعلنا لاحظنا ارتفاع صوت الموسيقى، وضجيج تفعيلات المتدارك الخببي، وسوف تتخلى الشاعرة عن كل هذا الضجيج الموسيقي بعد ذلك في ديوانها الجديد.

وتدور معظم قصائد الديوان الأول في هذا العالم السندبادي– إن صح التعبير– بجنياته، ورؤاه التراثية المختلفة، ومفرداته المستوحاة من هذا العالم، مثل: البحار، البحَّار، الجنيات، الحور، الخاتم المسحور، السبع بحور، السفر، القمر، جزر الأفكار، الإعصار، القرار، الجواد، القصور، الأوتار، البطل الأوحد، البخور، العطور، الأقداح، الرعد، البحر المسجور، أعصاب الموج، الرياح، النهر، الضفاف، الدوامات، الصخر، حبَّات الدر، شجر الكافور، المد المجزور، المطر، السحاب،.. إلى آخر هذه

المفردات التي تصور عالم الديوان واقترابه الشديد من تراثنا الحكائي المرتبط بألف ليلة وليلة والسندباد وأجواء رحلاته المختلفة.

الأمر يختلف تماما في الديوان الجديد للشاعرة نجوي سالم، فهو ديوان شديد العصرية، يقترب من المفردات الحديثة، ومنها المفردات العلمية مثل: (الأوزون، الفيروس، الرسائل الإلكترونية، الحاسوب، الشاشة الزرقاء، العولمة.. الخ) التي أجادت الشاعرة توظيفها فنيا في بعض قصائدها، فضلا عن مفردات الحياة اليومية، مثل: (التلفزيون، الفضائيات، إشارات المرور، الولاعة، السيجارة، طاولة الطعام، الهاتف النقال أو الجوال، البيبسي، البيتزا، الكنتاكي، الطابعة، اللقطات الفوتوغرافية، التنزيلات، صوت بائع الفول،.. الخ). هنا نلاحظ اشتباكا أكثر، وتفاعلا أقوى مع الحياة، ومع اليومي العابر، واليومي الدائم والمستقر، مع القبض – في الوقت نفسه – على اللحظة الشعرية، بقوة، ومحاولة فلسفتها، ومنحها بُعدا جماليا متجددا، من خلال ثلاثة وعشرين نصا.

تقول الشاعرة في "رسالة إلكترونية إلى إيزيس" على سبيل المثال:

"شركاء الحب والفاقة"

هكذا وصفكم زوجي العائد

مفتشا في هواتفكم النقالة

عن قوائم عصرية

يضيفكم إليها

كي يدعوكم إلي زفاف قصيدته البكر

دون أن يَلعن أقلامه وأوراقه

التي أبت شرب دمائكم السوداء

قبل تحديد مساحة أحزانها

بلون ملتهب

كفنوا قلوبكم

جففوا أطرافكم

وتبرعوا بما تبقي من عقولكم

كي تدخلوا إلى ذاكرة الحاسوب

قبل أن يلتهمها

"فيروس" الخلود

ولا تنسوا أن تتركوا

مساحة من الحزن

تكفي لكتابة رسالة "إلكترونية"

إلى إيزيس،

فلعلها تعثر عليكم،

وهي تبحث عن الأشلاء

فتعيدكم جميعا إلى عروشكم

دون أن تقتص من التاريخ

الذي نسي أن يهبها

مفتاحا جديدا للحياة

طوبى لمن رأى منكم حلما

فلم يغيره

وأطلقه في فضاء يئن بالضجيج

ليرسم به خطوات تنتظر

وزرعا وزيتونا

ألا تزالون في ظلالكم خاشعين

وأنتم عن العزف معرضون؟!

فإلي متي تعوي القافلة

والكلاب تسير؟!

هذا النموذج (المكتوب في ٢٠٠٥/٣/٦) من نصوص نجوى سالم في ديوانها الجديد يكشف بعمق عن بنية أدائها الشعري الجديد، ولعلنا نلاحظ هذه المفارقة الكبرى في عنوان القصيدة بين عصرين: عصر الإنترنت، وعصر الإلهة أو الربة المصرية إيزيس، في الأساطير الفرعونية، بل المفارقة المقلوبة أيضا في نهاية القصيدة التي وردت في صورة سؤال: إلى متى تعوي القافلة، والكلاب تسير؟ والأصل فيها: "الكلاب تنبح والقافلة تسير".

هل الشاعرة هي إيزيس العصر الحديث، التي تحاول لم أشلاء أبنائها المصريين المعاصرين، المبعثرة على ضفتي نهر النيل الخالد، ودلتاه، متسلحة في ذلك بمفردات العصر العلمية، مثل ذاكرة الحاسوب، والرسائل الإلكترونية، والهواتف النقالة، مع عدم التخلي في الوقت نفسه عن الأقلام والأوراق، أو عن حضارة الورق التي لم تزل سارية المفعول حتى الآن؟. أيضا هناك هذه المفارقة الموظفة بذكاء بين عالم علاء الدين والمصباح السحري، والشاطر حسن وست الحسن والجمال، وعالم الكمبيوتر، وما توفره شبكة الإنترنت، مع كل ضغطة زر، من أميرات وجوار وحسان وألف شهرزاد.

تقول الشاعرة في نصها "فضائيات أكثر رحابة من عالمك الأعسر":

لا ابتسامة "البيبسي"

ولا عطر "البيتزا"

ولا حرارة "نانسي"

بإمكانهم أن يعيدوا إليك الحياة

في فضائياتهم

الأكثر رحابة من عالمك الأعسر

أتدرك أنك في الصندوق؟

أنك تحمل وجعك وحدك

تصرخ..

تركض..

تضحك.. وحدك؟

قد يراك "علاء الدين"

فماذا تظن أنه فاعل بك؟

قطعا سوف يعيرك ابتسامة بلهاء،

ويمضي..

فما عاد بساطك السحري يبهره

ولا كرة الزجاج

ولم يعد "الشاطر حسن"

في حاجة إلى انتظار الأميرة

"ست الحسن والجمال"

فمع كل ضغطة زر

أميرات وجوار حسان

وألف ألف شهر زاد

ولعلنا نجد هنا عودة أو حنينا إلى عالم الشاعرة الأثير في ديوانها السابق "الجنيات السبع"، في مثل قولها:

جنيات سبع يشعلن لحن العازف الأوحد،

وهاتف يصرخ بالموسيقا

وفي ذكر شجرة الكافور أيضا التي قدمت لنا عنها قصيدة في الديوان الأول بعنوان "شجر الكافور".

ولكن الأمر يختلف هنا، وتوظيف المفردات يختلف، والدلالة تختلف، وبنية النص أيضا تختلف، وكم كانت الشاعرة موفقة في الربط بين البيبسي ونانسي في قولها:

لا ابتسامة البيبسي،

ولا حرارة نانسي

ليس من أجل التقفية، فهذا لا يعنيها، ولا تبحث عنه، بعد أن هجرت الموسيقى الخارجية على الأقل، وليس بسبب التناص الإعلاني الذي يفقأ أعيننا صباح مساء، والذي ربط بين الثنائي (بيبسي ونانسي)، ولكن هذا الربط يعد مؤشرا أو سمة أساسية من سمات عصرنا، أو سمة من سمات الاستهلاك الغرائزي علي نحو ما، أو كما قال أحد الأخوة أثناء مناقشة رواية "شيفرة دافنشي" في فرع اتحاد الكتاب بطنطا، إن الرواية تبشر بعودة الأنثى المقدسة، من خلال النمط الاستهلاكي الذي تروج له الإعلانات التي تتخذ من الأنثى كأسا لها.

فهل هذه الرسالة التي تحاول الشاعرة إيصالها، مع أنها أنثى أيضا، ولكنها الأنثى الواعية المثقفة الشاعرة، وليست الأنثى المتعجرمة، إن صح الاشتقاق أو التعبير.

الأمر الذي تشير إليه الشاعرة أيضا، أن في هذا العصر، عصر الفضائيات التي تروج لأمثال بيبسي ونانسي، لا يشعر الناس ببعضهم البعض، وأن كل شخص يحمل وجعه وحده، يحمل ألمه وحده، يحمل بغداده وبيروته وحده، ولن يدافع عنا التراث، بل سيسخر منا هذا التراث المتمثل هنا في علاء الدين ومصباحه، والشاطر حسن وأميرته، ذلك أن التراث يُعيد إنتاج نفسه في أشكال عصرية، ولكن المتوقفين عن المتابعة،

أو الـذين يعيشـون فـي الماضـي، أو يخبئـون أنفسـهم فـي الصـندوق، أو المنكفئون علي ذواتهم، هم الذين لا يدركون مثل هذه التحولات الدالة.

وعلـى الـرغم مـن اسـتخدام مفـردات شـديدة العصـرية فـي قصـائد الديوان، فإن الشاعرة لم تتخلَّ عن موروثها الشعري والأدبي والديني، وكما رأينا توظيف الربة إيزيس في القصيدة السابقة، فإننا أيضا نرى تناصا مع قصائد أخرى في التراث العربي، والتناص نوع من الاستلهام أو الاستيحاء، أو التوظيف، أو التضمين، أو النقل سواء بوعي أو بدون وعي.

يعرِّف أحمد الزعبي في كتابه "التناص: نظريا وتطبيقيا" . الصادر عن مؤسسة عمون للنشر . الأردن ط٢ ، ٢٠٠٠م، ص٥٠، التناص الأدبي بأنه "تـداخل نصـوص أدبيـة مختـارة قديمـة أو حديثـة شـعراً أو نثـراً مـع نـص القصيدة الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان علي الفكرة التي يطرحها الشاعر".

ومن التناص قول الشاعرة في قصيدة "ماذا لو رشِشنا بعض الضوء على الفراشات":

مرورًا بها صحبي

على أعناق قصائدهم،

وهو تناص مع البيت المشهور لطرفة بن العبد:

"وقوفًا بها صحبي عليَّ مطيهم

يقولون لا تهلك أسي وتجلَّدِ"..

أيضا هناك تناص مع بعض آيات القرآن الكريم، خاصة في سورة يوسف. حيث تقول الشاعرة في قصيدة "قبل أن تتلون ضفائرها":

دع بعض الغيم في سنبله

واستوقف السيارة

لعلهم يدلونك علي الجُب

ولا يشرون دماءهم بثمن بخس.

ويتكرر التناص مع سورة يوسف، في القصيدة المهداة للشاعر الراحل محمد يوسف، في قولها:

يوسف..

أعرض عن هذا

واستغفري لذنبك.

ولكن الموقف هنا مختلف تماما عن موقف النبي يوسف، حيث المرأة التي تقصدها الشاعرة في قصيدتها، ليست هي المرأة المخاطبة في السورة القرآنية (زليخة) أو امرأة العزيز، وإنما امرأة القصيدة هنا، ربما تكون الأخت أو الزوجة أو الابنة التي أعطت أمر "أوقفوا الطباعة" التي عنونت بها الشاعرة قصيدتها المهداة إلى روح الشاعر الراحل.

هاتفتني تستغيث

أوقفوا الطباعة..!

هل أنتِ هي

وردته المشتهاة

أم سكينه الثالمة؟

وفي هذا المقطع نلاحظ وجود صوتين: صوت المرأة الآمرة أو التي أمرت بإيقاف طباعة ديوان جديد للشاعر بعد رحيله، وصوت الشاعرة المدافعة التي تتساءل (هل أنتِ هي وردته المشتهاة أم سكينه الثالمة؟). وفي نهاية القصيدة تسائل روح الشاعر المحلقة حولها: هل أوقف الطباعة؟

قلت لصاحبتك:

أيهما أكثر غربة

هجرة إلى رماد الأرض

أم هجرة إلى الدينار؟

لم تجب صاحبتك

أفرغتُ رصاص إجابتي

في القصيدة،

وامتطيتُ الصمت،

وعدتُ أحاور سرب الحمام

حمل الروح إليك

فهل أوقف الطباعة؟

وعودة إلى مسألة التناص القرآني في الديوان، نجد الشاعرة تقول في قصيدة "شعرة": قلنا:

"كل نفس بما كسبت.."

وهو تناص مع قوله تعالي في سورة البقرة، الآية ٢٨١:

"ثم توفى كل نفس ما كسبت، وهم لا يظلمون".

وقوله تعالى في سورة إبراهيم، الآية ٥١:

"ليجزي الله كل نفس ما كسبت. إن الله سريع الحساب".

وقوله في سورة المدثر، الآية ٣٨:

"كل نفس بما كسبت رهينة".

وهكذا، وأظن أن ما تقصده الشاعرة من تناصها، ومن خلال أجواء النص، هو الأقرب إلي قوله تعالى "كل نفس بما كسبت رهينة".

قولها: "ولات حين مناص" وهو تناص مع الآية الكريمة ٣ من سورة ص، في قولها:

فينزع السيل أوردتها

"ولات حين مناص"

وتدور في دوامة الكلمات

فضلا عن استخدامها ألفاظا قرآنية بعينها، لها إشعاعها القرآني الرائع، مثل "أغطش" التي وردت في سورة النازعات في قوله تعالى:

"أخرج ليلها وأغطش ضحاها"، بمعنى أظلم.

تقول الشاعرة في نهاية القصيدة الأخيرة من الديوان:

لن أعود يوما

مع الطيور التي

أغطش أعشاشها الجليد.

اعتمدت الشاعرة في بعض أجزاء نصوصها على فن الإبجرامة، أو قصيدة الومضة، أو قصيدة القطرة، وهو نوع من النصوص يحمل شيئا من الدهشة والمفاجأة والمفارقة والمباغتة في عدد قليل جدا من الكلمات المركزة أو المصفَّاة، وأحيانا يحمل الحكمة، وهناك نوع يكون من نوع الطلقة، أو الرسالة التلغرافية، ومن ذلك قولها:

المشروب الذي ألفناه

أما يزال يفتش في ذراتنا

عن تلك الأسلحة

التي لم يخترعها (الأمريكان)

في مواجهة الأحقاد.

أو قولها:

القبلة المباغتة

تفتح شريانا في القلب

لم يكتشفه علماء التشريح بعد.

لكن في الوقت نفسه هناك إبجرامات لدى الشاعرة، لا ترقى إلى هذا المستوى من الشعرية، مثل قولها العادي جدا:

"صبي الشاي

ولا تنسي أن تضعي السكر

خارجا..

فلكل مذاقه الخاص".

أيضا هناك سطر زائد في إحدى الإبجرامات لو حذف لكان أفضل، وذلك في قولها:

"انتبهتُ إليه فجأة

دون أن يلمح طرفي

إنه يسرق من أحلامي

ليضيف إلى عمره

يوما جديدا

ماذا تظنون أني فاعلة به؟"

هذا السطر الأخير، الذي جاء في صيغة تساؤل للقراء بإضافة نون الجماعة، أعتقد أنه لو حذف لأعطى الإبجرامة قوة إيحاء أكبر، وخيالا أوسع. لقد حدَّ التساؤل المطروح من انطلاق الخيال بعض الشيء.

هذه بعض القضايا والجماليات التي يطرحها الديوان الجديد "فراشات بلون الذاكرة" للشاعرة نجوى سالم، التي أتوقع أن تفاجئنا قريبا بعمل إبداعي آخر، يثير شيئا من النقاش والجدل، حول إبداعها الشعري الفياض.



جماليات الكُفْر والخداع في ديوان هالة فهمي

"كافرة" الديوان الأول للشاعرة والقاصة والكاتبة الصحفية المبدعة هالة فهمي، صدر عن سلسلة "كتاب الجيل" (العدد ١٢). ولعل أول ما يصدمنا في هذا الديوان . باعتبارنا مجتمعا يؤمن بالله ورسله وكتبه وملائكته – عنوانه "كافرة" الذي قد يثير حفيظة القارئ لمعرفة أي نوع من أنواع الكفر تقصده الشاعرة، ومن هنا فإن القارئ سيذهب فورا إلى القصيدة التي عنونت بها الشاعرة ديوانها، ليقف علي نوع الكفر، وأسبابه، ولماذا عنونت ديوانها الأول بهذا العنوان الذي قد يبدو مستفزا، على اعتبار أن العنوان هو عتبة النص، كما يقولون؟

بقراءة القصيدة، نكتشف أن الشاعرة تكفر بالهوى والشعر والحب والغرام الذي يأتي من شاعر يلعب بالمشاعر والأحاسيس، ويدبج كل يوم قصيدة في إحدى الحسناوات، وقد كانت بطلة القصيدة التي كفرت به، وبشعره، إحدى هؤلاء الحسناوات في يوم ما، لكنها اكتشفت الخديعة الكبرى، والوهم الذي عاشته أياما وليالي، ثم صحت من غفوتها العاطفية لتكتشف هذا الخداع الكبير، فكانت الصدمة الهائلة التي جعلتها تكفر بالحب وسنينه، وبالهوى والشعر، لتختم قصيدتها برثاء حزين، يحترم الأحاسيس والمشاعر النبيلة، فتقول:

إني كافرةٌ بهواكَ وشِعرِك

لن أؤمنَ لك!!

لن أؤمنَ بك..

ولعل اختيار عنوان الديوان، من واقع عنوان هذه القصيدة وموضوعها، يدل دلالة أكيدة على الضرر النفسي الكبير الذي وقع على بطلة القصيدة أو أنثاها، التي تحدثت بضمير المتكلم، لتنقل لنا مدى فجيعتها في الحب والعشق والهيام، ومدى فداحة هذا الأمر بالنسبة لها، وأن الأمر يؤرقها ويقض مضجعها، ولم يكن مجرد عنوان لقصيدة من قصائد الديوان الست عشرة فحسب، ولكنه أصبح دلالة على المجموعة بكاملها، وهو يكشف من ناحية أخرى أن بطلة القصيدة أو أنثى القصيدة، كانت مخلصة في حبها، صادقة في مشاعرها تجاه الآخر، الشاعر، الذي حطَّم قلبها، ومن هنا كان رد الفعل قويا وصادما، بإعلان الكفر، فهي لا تستطيع عمل أي شيء مضاد أكثر من إعلان كفرها بهذا الحب والهوى، ولو لم تكن مخلصة وصادقة في حبها، لهان الأمر، وكان شيئا عاديا، ومرَّ بسلام.

هذه قصيدة لا تكتبها إلا أنثى شعرت بفداحة الموقف العاطفي، فكتبت كلماتها التي جاءت من تفعيلة الخبب (فعِلُن، فعْلن) ودارت حول مركزها (إني كافرةٌ).

وينقلنا هذا إلى البحث عن مشاعر المرأة وأحاسيسها التي تناثرت في هذا الديوان، فنجد قصيدة "لو" التي تكشف حجم الحب والعشق الذي يمارسه الطرف الآخر (الرجل) الذي يقول لمحبوبته:

عيناكِ تسبحُ في غمامٍ

غارقٍ في بحر دمع

خائفٍ سجن الفراق

كم نمتِ عُمْرًا فوق ثغري

كم رفَّ وهجُكِ فوق شعري

إني رسمتُك زهرةً منذ الطفولةِ

فوق صدري

أحرفا لاسمٍ يطوفُ بنبضِ فكري

سميتُك – قبلَ المُسمي – أمنيةْ

والآنَ بتِ تحملين

أسماءَ كلَّ النسوةِ

هذا هو المحب الذي كان يناوش فتاته عاطفيا في يناير ١٩٩٠ وظلت العلاقة العاطفية ممتدة في الديوان حتى فُجعت الشاعرة في هذا المحب الولهان، فكفرت به، وتراجعت عن إيمانها به، في مايو ٢٠٠٠ تاريخ كتابة قصيدة كافرة.

ومن هنا نجد وشائج قربي أو وشائج صلة، بين القصيدتين، الأمر الذي يدل على الرابط الدقيق الذي يحكم العلاقة بين قصائد الديوان التي

اخترتها بذكاء شديد شاعرتُنا، ومع إيغالنا في بقية قصائد الديوان ربما نكتشف القوانين الفنية والموسيقية والذاتية التي تحكم هذه العلاقة.

ولعل من هذه القوانين الموسيقية، أن قصيدة "لو" المكتوبة في ١٩٩٠ جاءت تفعيلاتها من بحر الكامل ذي التفعيلة السباعية (متَفاعلن، متْفاعلن) بينما جاءت قصيدة "كافرة" من تفعيلة الخبب الرباعية (فعِلُن، فعْلن) ذات الأصل الخماسي (فاعلن) وهو أمر له دلالات نفسية، فحين كان الحب يرفرف في الحياة، والغزل يحلق في الفضاء النفسي للنص، كانت تفعيلة الكامل باتساع حروفها وقدرتها على التعبير السباعي الممتد سيدة الموقف العاطفي، وفي حالة الكفر بهذا الحب يتحول الكامل السباعي إلى تفعيلة رباعية (ثلاث حركات فساكن) أو (متحرك فساكن، فمتحرك فساكن) ليعبر عن الضيق النفسي والرغبة في التخلص من هذا الخداع الكبير، ومن هذه الشحنة العاطفية التي اشتعلت طوال عشر سنوات، وآن لها أن تنطفئ، فأزاحت من طريقها حركتين فساكن، أو كما يقال في مصطلحات علم العروض (وتد مجموع) حيث كان الحب يجمع بينهما، ومثبتا في الروح كالوتد المثبت في الأرض.

هذه هي القوانين الموسيقية التي تحكمت في الإيقاع النفسي للقصيدتين رغم بعادهما الزمني الذي استغرق عشر سنوات. وقبل أن تكفر الشاعرة بالحب والهوي، كانت هناك أهزوجة بعنوان "وجه" (أغسطس ١٩٩٩) تقول فيها الشاعرة:

فأيَّةُ لفتةٍ منكَ

تُعلمني لغاتِ الشعرِ والنثرِ

تُعلمني حروفَ النطقِ والمنطقْ

تُعلمني رفيفَ الطيرِ والتغريدِ والشَّدْوِ

تُعلمني .. صدى وطني

وكما نعرف فإن الأهازيج تحمل في طياتها نوعا من الفرح والبهجة والسرور، وتأتي موسيقاها صاخبة بعض الشيء، حيث العزف على وتر التفعيلة السباعية (مفاعلَتن، مفاعيلن).

هنا نلاحظ صعود الإحساس بالوطن في أهازيج الشاعرة (تعلمني .. صدى وطني) حيث تنتقل من الحب الشخصي إلى حب الوطن، والتغني به.

وعلى الرغم من كفرها بالحب والهوى، كما سبق أن رأينا في قصيدة "كافرة" وقصائد أخرى، فإن إيمانها بالوطن والأرض يزداد ويرسخ، فتصرخ في غضب:

الأرضُ تصرخُ.. تُغتصبْ

الأرضُ تبتلعُ الغضبْ

وتلملمُ الأطرافَ نُثرتْ في المدى

وتِكنُّ حُبلي بالجماجمِ والعفنْ

لوزاتُ قطنٍ شاهدهْ

وتوشَّحتْ وجهَ الحدادِ

على الوطنْ

السوسُ ينخرُ في العصب

النيلُ.. دجلةُ.. والفراتُ.. ذليلةٌ

بيدِ اليهودِ تنجستْ

وهي في غمرة انفعالها بقضايا الوطن الكبرى، وصراعه مع العدو التقليدي، تستخدم في عام ١٩٩٧ كلمة (صبأتُ) في قولها:

كنتُ البرئيةَ يا أبي

كالفجرِ يرجوه الصباح

ولقد صبأتُ كنسمةٍ في ظهرِ يومٍ قائظٍ

وصبأ الرجل: ترك دينه ودان بآخر. والصابئون: من يتركون دينهم ويدينون بآخر.

أما الكفرُ فهو عدم الإيمان بالله أو النبوة أو الشريعة، أو بثلاثتها.

هذا عن المعنى اللغوي، الذي انحرفت به الشاعرة، أو فجرته الشاعرة، ليصبح الكفر كفرا بالحب والهوى، وتصبح هي مثل نسمة

صبأت، أو تركت حرًّها لتجري وراء أجواء أخرى تشبعها تلطيفًا، مثل الذي يصبأ عن دينه، وينعم بدين آخر، وفي هذه الحالة سيكون الولاء للدين الجديد، أشد.

وعودة إلى الهم العاطفي الأكثر سيطرة على قصائد الديوان، لنرى الشاعرة تكتب في عام ٢٠٠١، بعد كفرها في عام ٢٠٠٠، قصيدة بعنوان "إخلاص"، نلمح فيها تنويعات أخرى على خيانة الحبيب، وعبثه، ولكن المفاجأة أن أنثى القصيدة تعلن حالة تمردها، وتشعره أنها تخونه، مثلما يخونها، أو تخلص له جدا، مثلما يخلص لها جدا، والمقصود هنا الوجه الآخر للإخلاص، وهو الخيانة، فأنثى القصيدة تقصد المعنى المضاد للإخلاص، أو تقصد السخرية بهذه الكلمة، فهي تقول الكلمة، وتريد عكسها، فنقرأ علي سبيل المثال قولها الخببي:

تخلصُ لي..

إخلاصك للسيقانِ إذا اندلقت في الطرقات

تخلصُ لي..

إخلاصك للأردافِ المهتزةِ

زلزلةً فوق الأرض

تخلصُ لي..

وخصوصًا حين تطل إليك..

نهودُ الحسناوات

تفرُّ إليك بلا مقود

تخلصُ لي..

وكذلك أخلصُ مثلَك!!

ويعفُّ لسان أنثي القصيدة عن ذكر أو تعداد حالات الإخلاص (أي الخيانات) الحسية التي من الممكن للقارئ أن يتخيلها، واكتفت بقولها: "وكذلك أخلص مثلك"، مع إسدال الستار على نهاية القصيدة.

لقد رسمت لنا أنثى القصيدة مجموعة من المشاهد الحسية العميقة، لتحفر في أذهاننا بعض صور الخيانات، التي تسببت في يوم ما في إعلان الكفر بالحب والهوى، فأي حب عفيف وأي عشق نظيف، تستطيع أن تمارسه أنثى القصيدة بعد هذا الفيض الحسي؟

لقد انهزم المعنوي والعاطفي، أمام الحسي والجسدي، فأرادت أن تطبق شعار: السن بالسن، والعين بالعين، والبادئ أظلم، فأوهمت حبيبها، وأوهمتنا، أنها ستفعل مثله، وأعتقد أنها مجرد رسالة تحذيرية، أو مجرد تنبيه، بأنها تستطيع أن تخوض مثله فضاء الحسي والجسدي. ولكنها أمسكت عن الكلام بعد ذلك، الأمر الذي يوحي بأنها لم تفعل.

أيضا في قصيدة "بصباص" نرى تنويعات أخرى، على المقامات الحسية والجسدية، تفضح بها الطرف الآخر الذي تحذره في الوقت نفسه من الاقتراب من أنثى أخرى، فتقول:

لن تقرَبها..

لن تتمسحَ في ظلَّ يديها

في أضواءِ الشفتين الساطعةِ

بلا حد

في أبعادِ النهدين

الطيارينِ

المنطلقينِ بلا قيد

لن تقرَبها: قولا أو فعلا

أو همسًا أو حرفا.

ولكنها تقع في وهم آخر بأن فتاها لا يزال يعشقها، لذا تتهمه تهمة صغيرة من الممكن أن تفتح له مجال التوبة في عالم الحب، وهي تهمة (البصبصة) وتناديه بقولها (يا بصباص) فاتحة بذلك الباب لنوع من العتاب الذي قد يؤدي إلى عودته لصوابه معها، وتقديم اعتذاره إليها، فتعود المياه لمجاريها، وتعود قصة الحب والعشق لتحلق في فضاء الكون.

إن أنثى القصيدة تحن إذن إلى حبيبها، وتشتاق إليه، وتدافع عنه، إنه عشق مجنون، مثل كفرها المجنون، وعلى الرغم من أن الشاعرة لم تؤرخ قصيدتها "إلا إليك"، فإننا نذهب إلى أن تاريخ كتابتها كان قبل عام

٢٠٠٠، أي قبل إعلان كفرها الصريح في قصيدتها المركزية "كافرة". تقول الأنثى في قصيدة "إلا إليك":

تركتك تلهو بي دميةً، قرنفلةً، ياسمينهْ

شهرًا، شهورًا، سنين

فليقلْ من يشاءُ، وتغرسُ ألسنةُ القائلين

الحدادَ.. بظهري.. بقلبي

فلن ينزفَ القلبُ غيرَك لن يفتحَ الدمعُ مجراهُ إلا إليك

ولن تشهقَ الآهةُ غصنَ شجاها

إلا على ظلك المنتمي لشطآننا

لقد خرجت أنثى القصيدة، أو فلنقل أنثى الديوان، من تجربتها العاطفية المثيرة – وبعد إعلان كفرها على النحو الذي رأيناه سابقا . ببعض الوصايا التي تحمل شرارة الثورة على وضعية المرأة العورة، أو المرأة الأَمَةَ، كما أسمتها في عنوان آخر قصيدة بالديوان "أمة"، فتخاطب المرأة بصيغة الجمع قائلة:

اكْشفنَ الوجه

عرَّيْنَ الصدر

وتعلمن فنَّ التدليل

فنَّ مغازلةَ الآخرِ والتقبيل

فُجْرَ النظراتِ وقُبْحَ الرغبةِ

ومراسيمَ المتعِ المكشوفةِ

فما أنتُنَّ سوى عوراتٍ فوق القدمينِ تسير

تُغري أحجارَ الأرضِ

أغصانَ الشجر تميل.

إن هـذه الوصـايا، التـي جـاءت فـي صـيغة أوامـر (اكشـفن، عـرين، تعلمـن) تحمـل فـي طياتهـا نوعـا مـن السـخرية مـن الوضـع الجديـد للمـرأة، مثلما رأينا من قبل تعبير الشاعرة بكلمة الإخلاص، وكانت تريد بها الوجه الآخر له، أي الخيانة، كذلك فإنها بكشفها عن عري المرأة، إنما تنبه على خطورة وضعية المرأة الآن، التي لا تملك سوى الجسد وفن المغازلة، وقبح الرغبة، وهو ما أدى إلى كفرها بكل أنواع العشق والغرام التي يتم مبادلتها أو ممارستها ضمن مراسيم المتع المكشوفة.

ومن ثم تأتي تلك القصيدة الأخيرة، صرخة احتجاج من المرأة على المرأة، وبذلك يكسب فن الشعر شاعرة واعدة بالكثير من تفجير قضايا المرأة شعرا، واحتجاجا، وكفرا.



صدر للكاتب في مجال الدراسات الأدبية والنقدية

- أصوات من الشعر المعاصر ١٩٨٤ عن دار المطبوعات الجديدة بالإسكندرية
- قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة ١٩٩٣ عن هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية.
- جماليات النص الشعري للأطفال ١٩٩٦ عن الشركة العربية للنشر والتوزيع بالقاهرة
- أدباء الإنترنت.. أدباء المستقبل (ثلاث طبعات) الأولى ١٩٩٧ عن دار المعراج للنشر والتوزيع بالرياض، والثانية عن الشركة العربية للنشر والتوزيع بالقاهرة ١٩٩٩. والثالثة عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية ١٩٩٩
- من أوراق الدكتور هدارة ١٩٩٨ وصدر عن سلسلة كتاب فاروس للآداب والفنون بالإسكندرية
- أصوات سعودية في القصة القصيرة ١٩٩٨ عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية
- نظرات في شعر غازي القصيبي ١٩٩٨ (بالاشتراك مع الشاعر أحمد محمود مبارك،) عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية

- **أدب الأطفال في الوطن العربي . قضايا وآراء ١٩٩٨ عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية**

- **تكنولوجيا أدب الأطفال (البحث الفائز بالجائزة الأولى من المجلس الأعلى للثقافة – فرع الدراسات الأدبية واللغوية ١٩٩٩)– دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.**

- **الحياة في الرواية ٢٠٠١ – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.**

- **جسر درويش ووصايا أمل ٢٠٠٣ – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.**

- **استعادة الإسكندرية ٢٠٠٣ – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.**

- **ثورة النشر الإلكتروني ٢٠٠٤– دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.**

- **على شواطئ الاثنين في القصة والرواية ٢٠٠٥– مطبوعات ندوة الاثنين بالإسكندرية.**

الفهرس